





Printed in Germany

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

(1864-1901)



Photo Manzi Joyant.

CHANTEUSE ANGLAISE
DU « STAR » DU HAVRE

PRINTURE

PAR H. DE TOULOUSE-LAUTREC

(Collection de M. M***)

« Le beau est laid, et le laid est beau ! » Ainsi vocifèrent les trois sorcières de *Macbeth* avant de s'évanouir dans le brouillard et l'air impur. Comme suite au drame shakespearien, Hugo publie à vingt-six ans son drame de *Cromwell*, avec une préface où il revendique le droit de *tout* à la poésie. La muse moderne, qu'il déclare issue du christianisme, verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large que la muse purement épique des anciens : « Elle sentira », dit le manifeste du poète, « que tout dans la création n'est pas humainement *beau*, que le laid y existe à côté du beau, le

difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière. » Hugo n'a pas de peine à trouver le grotesque, le terrible, le caricatural, le déformé, le laid, même dans l'antiquité, à travers la mythologie grecque où s'ébat- tent les Tritons, les Satyres, les Cyclopes, les Sirènes, les Furies, les Parques, les Harpies, et, dans l'ordre littéraire, depuis l'*Iliade* et l'*Odyssée*, où grimacent Thersite et Vulcain, où apparait la face monstrueuse de Polyphème, jusqu'au comique d'Aristophane. Il doit, toutefois, marquer l'atténuation qui laisse la jeunesse et la grâce aux Parques et aux Harpies, qui fait des Furies les Euménides bien-faisantes. Il a plus beau jeu avec Dante, Rabelais, Shakespeare,

Milton, Cervantès, Molière, qui ont voulu, cherché, réalisé la vérité dans l'art, avec ses oppositions, ses contrastes, son comique et son tragique, ses suavités et ses horreurs, son idéal et sa fatalité.

C'est d'un artiste de race moderne qu'il s'agit ici, d'un artiste qui n'a pas reculé devant la laideur physique et devant la laideur morale, qui n'a craint ni l'abjection ni la trivialité, qui a vu ses sujets et ramassé son art dans les bas-fonds du plaisir où roule la boue pailletée d'or des soirs et des matins de carnaval. Toulouse-Lautrec est de la lignée graphique de ceux qui ont vu la grimace et la tare de l'humanité. Ils sont plus nombreux que ne le croient ceux qui prétendent que l'art doit seulement affirmer l'idéal et la beauté, la mesure et le goût, les jeux et les ris. L'antiquité orientale et l'antiquité grecque ont eu leurs scènes familières et caricaturales qui se jouaient à travers les cortèges de conquérants et les assemblées de dieux. Le Moyen âge a sculpté aux porches et aux stalles de ses cathédrales, de ses églises, de ses chapelles, les grimaces des péchés et les images des vices de façon telle que l'on peut croire cette légion d'artistes et d'artisans gagnée aux œuvres du diable et apportant ses maléfices jusque dans les lieux sacrés. En tous pays, dans toutes les écoles, la laideur et l'ironie de la vie apparaissent en scènes littérales ou en symboles médités. Faut-il indiquer, par quelques noms, cette suite de hauts génies, de singuliers talents, de libres esprits dans lesquels se perpétue le jugement pessimiste, tragique, comique, rieur, amer, du spectacle de la vie? Le vieux Breughel en Flandre, Holbein en Allemagne, Rembrandt en Hollande, Michel-Ange en Italie, Velazquez et Goya en Espagne, les dessinateurs d'estampes au Japon, Daumier en France, n'ont pas hésité devant l'horreur et devant la laideur pour exprimer la vérité de leur observation et la profondeur de leur pensée.

J'inscris Toulouse-Lautrec, après son maître Degas, à la suite de cette liste, qui pourrait être continuée, commentée par des exemples, fortifiée par des preuves.

L'artiste vient de paraître à nouveau sur le sol de Paris, au cœur de la ville où il a vécu sa brève existence, et l'occasion est tout indiquée d'une confrontation de sa personnalité avec ses modèles, à la fois fixés par son art, et encore vivants autour de son œuvre. Dans leur galerie de la rue de la Ville-l'Évêque, MM. Manzi et Joyant ont réuni¹ des peintures, des dessins, des croquis, des affiches ou projets

¹ Du 15 juin au 15 juillet derniers.

d'affiches, et les sept pointes sèches de Toulouse-Lautrec. Ils ont l'intention de montrer, dans le courant de l'année prochaine, l'œuvre lithographique de l'artiste, dont l'exposition coïncidera avec la publication du catalogue complet, dressé par le graveur-expert Loys Delteil avec son expérience et son amour de l'art. On y verra les acteurs et les actrices de ce temps : Antoine et Sarah Bernhardt, Gémier et Lender, Judic et Le Bargy, Brandès et Yahne, et la série d'*Elles*, éditée par Pellet, et le Moulin-Rouge, et le Café-concert, et Yvette Guilbert, dont le nom est pour moi le cher souvenir d'une collaboration avec Lautrec, qui nous valut une belle journée de campagne à la villa d'Yvette, à Vaux-sur-Seine. En attendant catalogue et exposition, ceux qui ont connu Lautrec se sont fait un devoir de fidélité d'accourir vers la réunion des peintures et des dessins d'un artiste qui avait mis son talent tout entier au service de la vie d'aujourd'hui. Ceux qui n'avaient rien vu de lui ou presque, car depuis sa mort il n'y a guère de visible que quelques œuvres au musée de Toulouse, une esquisse peinte au musée du Luxembourg, — ou bien il faut aller frapper à la porte de quelques collections privées, — ont éprouvé l'étonnement et l'enthousiasme devant une exposition qui ne pourra peut-être plus se refaire aussi complète.

Par cette manifestation Lautrec achève de se classer comme l'un des artistes les plus personnels, l'un des dessinateurs les plus impeccables de notre temps, et aussi comme un perspicace et singulier historien de mœurs. Ceux qui ont été ses amis, qui ont séjourné dans son atelier, qui ont dans la mémoire la vision de son individu, le souvenir de sa parole et de son rire, n'ont pas reçu ici le choc d'une révélation. Tout de même, à distance, Lautrec apparaît encore mieux ce qu'il était, et sa vie et son œuvre prennent une plus profonde signification. A lui, comme à d'autres disparus, peut s'appliquer le vers de Stéphane Mallarmé évoquant Edgar Poë :

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change.

Il est devenu un chroniqueur consacré de Paris, tel que l'entendent ceux qui viennent vers lui pour lui demander l'éclat de la lumière et la folie du plaisir. Pour ces pèlerins de la joie, Paris est une Mecque flamboyante où tous les désirs avides vont tourner et se brûler comme des phalènes. L'appel d'une fête enragée se propage à travers le monde, et c'est ici, plus que partout ailleurs, dit-on, que les voyageurs accourus de partout croient trouver la plus forte ivresse de vivre.

Le décor, il est vrai, est charmant. Paris, si grande ville, si puissante, et souvent si tragique, garde on ne sait quelle grâce indicible. Il est mollement allongé dans sa vallée où se dessine la courbe élégante de son fleuve. Il a, malgré son labeur et sa tristesse, une coquetterie et une langueur, une douceur facilement épanouie en gaieté, un air heureux et invitant qui attire et retient le passant. Sous les ciels gris de pluie de ses hivers, comme sous l'azur léger de ses printemps, il laisse errer un sourire. On l'a donc pour cela proclamé futile et vicieux. Et certes, ni la futilité, ni le vice ne lui manquent. Ils ne manquent nulle part. Ils ont ailleurs des formes plus rudes et brutales, ou bien ils se cachent : voilà toute la différence. Paris arbore ses maquillages, danse son chahut sans pudeur, se refuse à tituber à huis clos. Les amateurs ne manquent pas pour le spectacle, et les honnêtes gens qui n'osent pas « s'amuser » dans leurs petites et grandes villes gagnent le train pour faire ici la tournée des mauvais lieux.

Ces flaireurs et ces quêteurs de sensations ne pourraient trouver de meilleur guide que Toulouse-Lautrec. Celui-là connaissait comme personne les façades illuminées et les arrière-boutiques mystérieuses où se célèbre le culte qui appelle les fidèles de si loin. Il se charge ensuite de montrer les dessous du plaisir, de fixer sa grimace et son amertume.

Dessinateur irréprochable, esprit aux aguets, il nous a merveilleusement prouvé les ressources sans fin de la vérité. Quels monstres il a dévoilés ! Quelles plaies il a débridées ! Pour cela il n'a eu qu'à regarder. La collection est effroyablement abondante. Telle promenade de femmes dans une salle de bal est d'une horreur grandiose. Toulouse-Lautrec n'apportait en esprit qu'une intention doucement ironique à ces constatations, mais il y apportait aussi une férocité de dessinateur, un talent de dissection, un style ample et élégant qui magnifiait toute cette basse histoire naturelle. Il y a de lui des scènes du Moulin Rouge, faites pour la baraque de la Goulue, qui, même avec leurs accents de terribles caricatures, font figure de fresques sereines et harmonieuses tout à fait extraordinaires.

C'est que jamais artiste n'a défini les acteurs et les comparses de la fête en un style plus grandiose, plus irrespectueux, et plus cruel. Il n'avait pourtant aucune méchanceté, et, malgré toutes les raisons qu'il avait de maudire le sort, il garda jusqu'à la fin une bonne humeur parfaite. Seulement il voyait clair, et là où d'autres

découvraient des prétextes à enguirlander les chancres, il les exhibait tels qu'ils étaient. Il y a de la chirurgie dans l'art de Lautrec et l'on pourrait encore oser, à son propos, la comparaison, souvent répétée, du crayon et du scalpel.

Non pas qu'il fût volontairement moraliste ; et encore, peut-être,



Photo Lenarc.

PORTRAIT DE M. MAXIME DETHOMAS, PEINTURE PAR H. DE TOULOUSE-LAUTREC
(Collection de M. Ch. Pacquement.)

pourquoi pas ? Tout homme à un moment est porté à faire de la morale, soit qu'il ait la conscience de ses fautes, soit qu'il ait la peur des maux que peut créer l'exemple. L'important n'est pas de prêcher, mais de montrer. Mais, enfin, supposons que Lautrec n'ait rien voulu prouver. Je ne cherche pas à surprendre l'opinion de

ceux qui ne savent pas sa vie. Il y avait de la fatalité dans ses habitudes d'existence, et le malheureux garçon, désespéré, et cachant son désespoir, se condamna lui-même à ce noctambulisme errant à travers la mise en scène des distractions parisiennes. Là, il trouvait sa raison d'être, il était connu, admis, choyé. Comme il avait l'esprit vif, une très nette appréciation des choses, il ne se plaignait pas, sachant que c'était inutile, et se réjouit de pouvoir prendre place d'une manière quelconque dans la mêlée humaine. De plus, il était tout disposé, dans sa disgrâce, à admirer n'importe quels ébats physiques de l'animal humain. Comme il était artiste né, et qu'il fut surtout un artiste, il s'empara de cette région où il avait le droit de pénétrer en prenant un billet au guichet, et c'est ainsi qu'il devint un historien des théâtres, des cafés-concerts, des cirques, des bals, des bars, et d'autre lieux encore. Il prit plaisir véritablement à ces mouvements, à ces expressions qui défilaient devant lui, et il les nota comme il les apercevait, leur donnant l'aspect caricatural lorsque cet aspect le frappait, lorsqu'il était bien évident, mais ne se refusant en aucune façon à la beauté sculpturale et à la grâce fine. Il fut, d'ailleurs, chaque fois que l'occasion s'en présenta, un savant et véridique portraitiste, apte à saisir les nuances spirituelles d'une physionomie d'homme ou de femme.

Restons-en, pour le moment, à Lautrec artiste et historien du plaisir de Paris sous toutes ses formes, même les plus basses. C'est là qu'il fut, à son insu, un moraliste et l'un des plus terribles qui aient jamais été. Il se place, tout naturellement, auprès de Constantin Guys, et, même après cet étonnant explorateur des régions affreuses de la prostitution, il rapporte de l'horrible inédit, tant la vie est diverse et inépuisable. C'est dans un enfer que Lautrec est descendu. On sait quelles rencontres il y a faites, quelles faces de damnées il a exhumées de cette géhenne sociale, quelle épouvante suggère son art impassible !

Je vais ici à la première objection faite contre la complaisance à rechercher et à aggraver la laideur. Elle est motivée, sans aucun doute, mais il ne faudrait nullement la généraliser. Il y a chez Lautrec un sens du comique inné qu'il y aurait eu grand dommage à refréner car il est fécond en justes révélations de prétentions sociales et de tares mentales. Et l'injustice serait grande à ne pas voir tant d'effigies exactes, tant de portraits d'une tenue de vie si irréprochable.

Pour la seconde objection parfois formulée, je m'efforcerai aussi

de la combattre. Elle tendrait à présenter comme nés d'une pensée cynique nombre de types et d'aspects de la vie dite de plaisir, qui est la vie de la prostitution. Il m'est impossible d'emporter de ces spectacles une telle impression. Le souci de la vérité est ici le maître, plus fort que toutes les curiosités et toutes les intentions de ceux qui regardent. Dans la *Revue méridionale* de décembre 1901, un amateur raffiné, un admirateur passionné de l'artiste, Achille Astre, a déjà très bien dit que la critique avait mal examiné en ne voyant dans l'œuvre de Lautrec que des personnages caricaturés et ignobles : « Lautrec », dit-il, « a fait montre d'une vision, d'un vérisme surprenant, il n'a rien chargé ; le personnage ignoble, nous le coudoyons dans ce soupeur financier ou autre rasta qui, sans arme à la main, pour demander la bourse ou la vie, a une physionomie d'organisateur de catastrophes à froid ; dans le souteneur sans

cesse encombrant ; et l'ex-croqueuse de pommes, la voyez-vous souvent prendre l'attitude repentante de Madeleine ? Les larmes de la pitié brillent très rarement sur son visage quand elle lâche celui qui s'est ruiné pour sa beauté... » Sans fantasmagorie et sans cauchemar, par la seule proscription du mensonge et la volonté de dire tout le réel,



Photo Manzi-Joyant.

LE DOCTEUR GABRIEL TAPIÉ DE CÉLEYRAN
A L'OPÉRA

PEINTURE PAR H. DE TOULOUSE-LAUTREC

(Collection de M. le Dr G. Tapié de Céleyran.)

Lautrec a créé ces œuvres terrifiantes, projeté la plus cruelle lumière sur un des cloaques de misère et de vice abrités par notre façade de civilisation. Jamais la pauvre rouerie, la stupidité passive, l'inconscience animale, et aussi, ce qui est d'une tristesse plus grande encore, pour tant et tant de ces femmes au naïf visage, la possibilité de la vie heureuse, régulière, simple, jamais tout cela n'avait été exprimé avec une netteté pareille, une tranquillité aussi âpre. Un tel artiste laisse une œuvre ineffaçable. Au plus brillant point de Paris, parmi la foule compacte qui ondule devant les cafés du boulevard, dans cette capiteuse atmosphère où vient respirer le monde entier, à tout instant un visage surgit et se dessine dans la lumière, et c'est le visage blême et fardé, à la mâchoire bestiale, aux yeux morts, que Lautrec a marqué à jamais de son chiffre. C'est le plaisir qui passe. Une foule court à sa poursuite. Tel est le miroir que nous présente la main hardie de Lautrec.

Rue de la Ville-l'Évêque, Toulouse-Lautrec était ainsi présent avec un goût complètement affirmé, une manière d'art assimilée, qu'il développa logiquement selon la force secrète qui était en lui. Une fois de plus on aura pu admirer l'observation directe, l'ampleur du dessin, l'harmonie de la lumière établie sur des colorations sourdes et riches. Ces dons, Lautrec les possède sciemment, les exerce avec une sûreté qui réjouit et rassure parmi tant d'incertitudes et d'insuffisances de l'art d'aujourd'hui. Chez lui, l'œil voit la construction, les rapports, et la main, avec une sécurité de grand virtuose, trace les lignes enveloppantes, distribue les clartés et les ombres, établit l'ensemble d'une scène avec un sentiment profond des plans et de l'équilibre. La moindre indication de couleur sur un morceau de carton, le plus rapide dessin sur la pierre lithographique, portent cette marque d'artiste. Quand on verra la collection des lithographies, on apercevra des silhouettes d'acteurs, des visages entrevus, qui resteront dans le souvenir pour la hardiesse du caractère, la force de la vérité résumée. On aura un renseignement certain sur sa faculté d'exprimer les passages d'êtres et d'assembler les colorations, lorsqu'on s'arrêtera à ce fait qu'il a conçu et exécuté de la meilleure manière quelques affiches : *Bruant*, *La Goulue*, *Le Divan Japonais*, *Jane Avril*, etc., qui prirent possession de la rue avec une autorité irrésistible. Il est impossible de ne pas y voir la grandeur des lignes et le sens artiste des belles taches.

La vision est différente, parfois profonde et somptueuse, parfois grise et boueuse, selon les cas. Lautrec peintre et pastelliste se montre

aussi expert à exprimer l'apparition spontanée d'une attitude ou d'un mouvement, l'allée et venue d'une femme en marche, le tournoisement d'une valseuse. Chaque fois, il y a de l'inattendu dans la ma-



Photo Manzi-Joyant.

MADAME MARGOUIN, MODISTE (1900)

(Collection de M. M.-J.)

nière d'être qu'il nous révèle. Ce n'est pas la pose connue, déjà vue et reproduite à tant d'exemplaires, et pourtant c'est une pose naturelle, une des infinies poses naturelles que l'œil fin d'un artiste a su discerner entre toutes les autres, ériger comme un résumé d'existence et de mouvement. Il y a un côté traditionnel dans cet art, et

j'ai indiqué quelques-uns des maîtres qui en ont été les initiateurs et les représentants successifs. Il suffit que Lautrec s'ajoute à cette tradition, la dote d'un nouvel accent personnel, l'applique à des spectacles observés. Il fournit la preuve de son originalité par la compréhension du vrai qu'il connaît et qu'il exprime.

A sa sortie de l'atelier Cormon, après les ateliers Cabane et Bonnat, il savait représenter les choses et les êtres, des paysans, des chevaux, un repas en plein champ, une scène de manœuvres, des soldats en campagne, des exercices d'artillerie, des officiers qui observent, l'un qui se retourne vers un autre braquant une jumelle. Puis le voici, choisissant sa voie, promu artiste par Degas émerveillé de ses premières œuvres, ne lui mesurant pas la sympathie que ce critique acerbe sut donner si entière aux artistes de son choix, depuis Delacroix et Ingres, Manet et Monet, jusqu'à Cézanne et Gauguin, Forain et Lautrec. Ce dernier a rempli les promesses enregistrées par son maître. Voulez-vous le voir portraitiste, et portraitiste sobre, savant aux résumés, rare choisisseur d'expression ? Regardez, et vous apercevrez qu'il ne fut pas seulement l'habitué des couloirs et des coulisses, des petits théâtres, des promenoirs des Folies-Bergère, du Jardin de Paris, du Casino de Paris, des intérieurs de filles galantes et des mystères quelconques des maisons closes. Il fut aussi, il aurait pu être encore davantage, le peintre de la vie bourgeoise, de la vie élégante, de la vie féminine, de la vie enfantine, puisqu'il y avait en lui l'œil qui voit juste, la main qui écrit ferme, l'esprit qui sait, qui devine, qui apprécie. Voici, à l'appui de ces affirmations, des portraits de femmes : la modiste, M^{me} Margouin, dans la pénombre de son atelier ; M^{me} Marthe X..., bourgeoise dans son intérieur, les cheveux bien coiffés, vêtue d'un peignoir confortable ; M^{lle} Dihau, assise au piano, l'œil sur la partition, les doigts voletant sur les touches, toute sa personne en accord avec l'acte ; encore M^{lle} Dihau, donnant la leçon de chant à M^{me} Jeanne F..., toutes deux dans l'atmosphère de la musique, le professeur étendant ses mains nerveuses sur le clavier, l'élève bien droite, chantante et souriante ; une femme à sa table de toilette, composant sa beauté, les cheveux châtons, vêtue d'un peignoir peluche aux reflets verdoyants ; M^{me} N..., lisant en plein air, le visage très poussé, dans le reste très esquissé, l'expression de la physionomie tendue par l'intérêt du livre ; enfin, le sérieux visage de la comtesse de Toulouse-Lautrec, la mère de l'artiste, qui fut toujours pour elle son fils malheureux et chéri.



H. de Toulouse-Lautrec pinx.

PORTRAIT DE LA COMTESSE DE TOULOUSE-LAUTREC

Les portraits d'hommes ne sont pas moins significatifs : le peintre Maxime Dethomas, assis à une table de foyer, assistant à un bal masqué, un fin sourire d'observateur amusé et d'artiste en travail animant le profil attentif; Maurice Joyant, accoutré en chasseur redoutable, bonnet et ciré de patron-marin, le fusil aux mains,



Photo Manzi-Joyant.

LA LEÇON DE CHANT (PORTRAITS DE M^{lle} DIHAU ET DE M^{me} JEANNE F.)

PEINTURE PAR H. DE TOULOUSE-LAUTREC

(Coll. de M. M.-J.)

prêt à tirer sur les rapides oiseaux de mer; un monsieur chic, M. Louis Pascal, le « gibus » sur la tête, la canne à la main, l'œil fin; M. Boileau au café, devant une table où brillent des dominos et un verre : une cigarette à la main, il est de face et regarde comme s'il écoutait parler; le poète André Rivoire, tranquille, bienveillant, délicat; l'auteur dramatique Romain Coolus, d'expression gentiment narquoise; le tranquille et solennel Dr Péan devant la table

d'amphithéâtre; l'humoriste Tristan Bernard, le sport tout entier, debout, le jarret tendu, mage d'Assyrie en complet gris rêvant devant la piste; et Tapié, le Dr Tapié de Céleyran, que j'ai vu si souvent avec Lautrec, son cousin, et que j'aurai tant de plaisir à revoir, avec son binocle, son œil brillant, son profil découpé si bizarrement, et plus bizarre encore avec la barbe taillée en petites côtelettes sur les joues : — le voici, c'est lui, qui surgit entre deux portants, dans les coulisses de l'Opéra, et c'est lui encore qui passe dans la grande salle du Moulin Rouge, avec Lautrec lui-même (planche hors texte). Celui-ci est bien un portrait encore, et combien vrai et mélancolique ! Un tout petit, tout nain, hélas ! auprès de son grand diable de cousin, suivant le pas qui se réglait sur le sien, le chapeau sur les yeux, ou plutôt sur le binocle, la canne au port d'arme, heureux de vivre pour le moment !

Quand on a peint ces portraits-là, d'une telle vérité, d'une telle acuité, on peut tout peindre de la nature humaine, et l'on ne doit pas être catalogué dans une spécialité, d'afficheur de spectacles, ou de peintre de spectacles de mauvais genre. Lautrec a été cet afficheur et ce peintre, c'est dit, mais de quelle manière admirable ! Ici encore, il est portraitiste, et non pas seulement des individus, mais d'un monde, d'une classe, d'une race. Les spectacles, certes oui, tous les spectacles ! Ceux du théâtre, de la salle et de la scène. La loge où se dressent et se prélassent les femmes, jeunes ou mûres, astiquées, parées, regardant, attendant les regards, l'œil brillant au masque fardé. La loge où se tient seul un gros et roux personnage à forte encolure, le petit chapeau haut de forme sur la grosse tête au profil ennuyé et boudeur. La figuration de l'opéra de *Messaline*, où Lautrec se montre de la même compréhension que Daumier, donnant l'aspect des acteurs revêtus facticement de leurs costumes, faux oripeaux, fausses perruques, fausses barbes, mais non entrés dans la « peau » du rôle. De même, *Chilpéric* aux Variétés, où, dans une vraie lumière de scène de théâtre, se montre M^{lle} Lender, dont Lautrec a affectionné le type d'actrice boulevardière, une passerosse dans ses cheveux blonds, en jupe et corsage verts, montrant des dessous soyeux roses en corolles sur ses bas noirs, dansant et excitant le fou qui la brûle de ses yeux de satyre. Au cirque, M. Loyal fouette le gros cheval qui galope lentement et mécaniquement, faisant tressauter en cadence l'écuyère qui garde sa pose aimable, geste et sourire, prête à se lever et à sauter par les cerceaux.

Et voici, après l'écuyère, la clownesse, en blouse et culotte



H. de Toulouse-Lautrec pinx.

AU MOULIN ROUGE

(Collection de M. Manzi.)

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

IMP. G. PETIT

noires, froufous au corsage et rubans à l'épaule, toupet blanc à rubans jaunes, figure délicieuse et d'une peinture exquise, délicate et transparente autant que la porcelaine de Saxe. Puis, les danseuses et les chanteuses ; Jane Avril, dite Mélinite, en maillot rose, le visage maquillé, encadré d'une petite capote, dansant le chahut ; la même, en mantelet rose et chapeau bleu ; May Milton dansant la gigue ; May Belfort, chevelure brune et peignoir, chantant en tenant

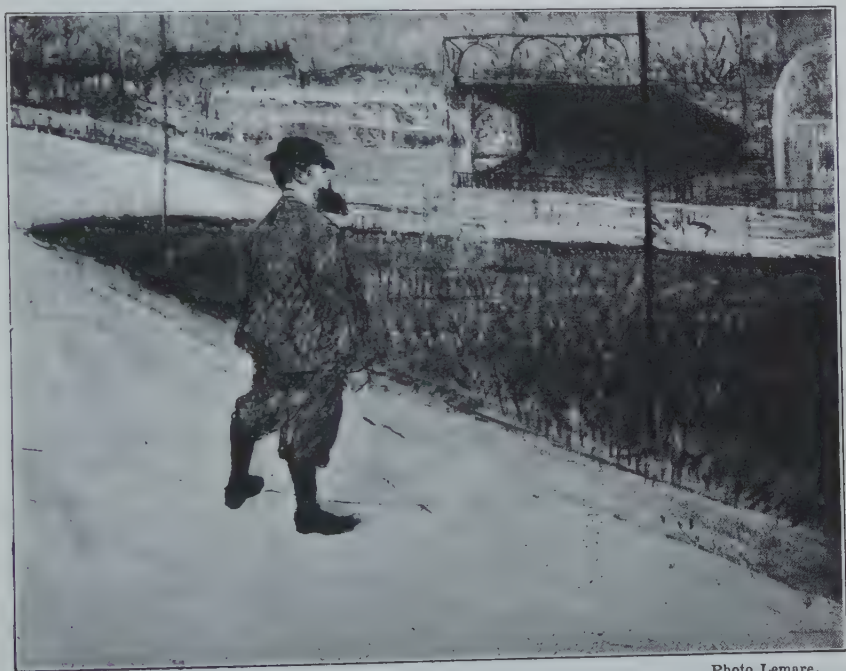


Photo Lemare.

M. TRISTAN BERNARD AU VÉLODROME BUFFALO
PEINTURE PAR H. DE TOULOUSE-LAUTREC
(Collection de M. Tristan Bernard.)

un chat, comme un nourrisson, entre ses bras... Et Gabrielle!... Et Marcelle!... Et l'« Anglaise » du « Star » du Havre, belle blonde à frimousse aguichante, collerette rose, corsage bleu... On songe aux dames et aux filles de Villon :

Dites-moi où, n'en quel pays,
Est Flora, la belle Romaine,

et vous, la belle Gantière, et vous, Blanche la Savetière, et vous, gente Saulcissière, et Guillemette la Tapissière, et Jehanneton la Chaperonnière... A quatre siècles de distance, le peintre continue le poète, et

nous passons sans effort des strophes du *Grand Testament* aux scènes du Moulin de la Galette, peuplées de types de filles, moitié ouvrières encore, cheveux sur le front, commencement de farine sur le museau, — aux scènes du Moulin Rouge, d'un genre arsouille plus élégant, infiniment bien noté, viveurs et femmes de noce, deux filles équivoques qui valsent ensemble devant la galerie des gens assis et debout, hommes en habit et « gibus », noirs et funèbres, qui regardent danser Valentin le Désossé et une femme aux dessous violents de bas rouges, d'autres assis à des tables : un type roux à macfarlane, un type brun à pardessus de fourrure, la Goulue qui chignonne ses cheveux devant une glace, la Macarona en promenade, Tapié de Céleyran qui regarde, Lautrec qui fait semblant de ne pas regarder, admirable vision véridique dans l'atmosphère de nuit et de gaz... Et d'autres, et d'autres encore, jusqu'au fond du bas-fond, femme au nez pointu, rousse en peignoir groseille sur un divan vermillon, une autre rousse nue et moite devant sa glace, une autre demi-nue devant un lit, d'autres dames faisant salon en costumes légers ou sans costumes, assises sur des divans, des fauteuils, l'une s'acharnant à des réussites, une autre s'embêtant à mort en attendant le plaisir, une autre à gueule de chien ou de loup, et quels yeux avides ! Une autre, mûre, au *facies* de brute rusée, protectrice d'un personnage entrevu... Ah ! Lautrec ! Lautrec ! où meniez-vous votre art?... Mais votre art restait indemne de ces fréquentations et l'on pourrait inscrire en épigraphe à votre œuvre le vers de Baudelaire :

Les charmes de l'horreur n'enivrent que les forts.

Pour finir ces quelques pages comme elles ont été commencées, par un ressouvenir de Shakespeare, l'artiste disparu ne fait-il pas songer, comme beaucoup d'autres, à la scène funèbre, de philosophie mélancolique, d'Hamlet prenant le crâne d'Yorick des mains des fossoyeurs : « Hélas ! pauvre Yorick !... Je l'ai connu, Horatio ! C'était un garçon d'une verve infinie, d'une fantaisie exquise... » Nous sommes quelques-uns encore qui pouvons dire ce que dit Hamlet à Horatio. Pauvre Lautrec ! Je l'ai connu, et pendant des années nous n'avons guère passé de semaine sans nous retrouver à un dîner d'alors, le vendredi, dans un restaurant de la place Gaillon. Il y eut là, comme convives, Claude Monet, Carrière, Edmond de Goncourt (dont Lautrec voulait illustrer la *Fille Élis*a), Clemenceau (dont il illustra *Au pied du Sinaï*), Rodin, Jean Ajalbert, Lucien

Descaves, Maurice Hamel, Georges Lecomte, Frantz Jourdain, J.-H. Rosny, Waltner, René Binet, Henry Fèvre, Coquelin Cadet, les frères Vaquez, Joyant, Richardin. Les conversations, amicales et libres, y furent bien souvent égayées de la verve et de la fantaisie de l'original artiste, dessinant sur le menu, sur une carte, en même



Photo Manzi-Joyant.

M^{lle} MARCELLE LENDER DANSANT LE PAS DU BOLÉRO DANS « CHILPÉRIC »,
PEINTURE PAR H. DE TOULOUSE-LAUTREC

(Collection de M. M.-J.)

temps qu'il parlait, fournissant le document graphique en quatre coups de crayon, au même moment où il formulait son observation et son jugement. C'est là, et chez lui aussi, villa Frochot, où il convoquait parfois toute la bande, c'est là que l'on pouvait apprécier la charmante nature de ce Toulouse-Lautrec dont le monogramme marquait de si terribles dessins. Pourtant, rien de terrible en lui que son regard forçant le mensonge de l'apparence à se dévoiler, perforant le chic et l'hypocrisie, clarifiant la vérité obscurcie. En dehors de cette faculté

de voir juste qu'il ne pouvait s'empêcher d'exercer, Lautrec était le meilleur compagnon du monde, et, bien loin de faire de lui un acariâtre, un maudisseur de la nature et de la vie, sa disgrâce physique le portait à l'indulgence et à la sympathie, par un acte de volonté hautement méritoire, qui lui valait de ses amis une émotion respectueuse, ... et silencieuse, car Lautrec était de la famille de ceux qui détestent montrer leur bonté, et qui coupent court, par un mot bref, par un *lazzi*, par un rire, aux compliments trop directs. Je ne l'ai vu qu'une fois amer, — mais pour lui-même : à quelqu'un qui essayait de le consoler de son mal physique et de l'exciter à l'ardente résignation du travail en louant, comme il le méritait, le magnifique talent par lequel il devait encore et sans cesse, créer des œuvres : « Cela ne me rendra pas mes jambes », proféra-t-il doucement et tristement.

Sa vie s'en alla parce qu'il n'avait plus le goût de vivre et qu'il ne fit rien pour régler et retenir en lui la force de pensée qui lui avait été nécessaire pour résister à la tristesse de son sort. Il renonça, non sans orgueil et stoïcisme, laissant, avec tant d'œuvres achevées et tant d'esquisses et de projets, qui sont des œuvres aussi par la sûre indication, par la maîtrise de son grand dessin, par la finesse précise de sa faculté d'expression, un héritage d'art qui sera revendiqué par l'avenir. Il l'est déjà. Voici Lautrec en compagnie de ses maîtres et compagnons de la collection Camondo, dans une galerie annexe du Louvre, avec une *Clownesse* de la plus ample, de la plus souple beauté. Voyons ici pour lui, en attendant mieux, un commencement de justice de la postérité.

GUSTAVE GEFFROY



LE BAPTISTÈRE SAINT-JEAN DE POITIERS

I. — ORIGINES DU MONUMENT



Photo Ayrat.

CHAPITEAU
D'UN PILASTRE EXTÉRIEUR
DU BAPTISTÈRE DE POITIERS

Les monuments des premiers âges chrétiens sont très rares en France. Le plus célèbre, celui sans doute sur lequel on a le plus écrit, est le Baptistère de Poitiers : sa présence dans une ville qui est un des grands centres de l'art du Moyen âge, le fait qu'il est à découvert et non pas caché comme les cryptes ses contemporaines, sa situation sur une des grandes voies de Poitiers qui a failli entraîner sa démolition et a fait naître d'ardentes polémiques, sont autant de causes de sa popularité.

Depuis longtemps on a discuté sur la nature et la date de ce monument. Dès le XVIII^e siècle, les archéologues se sont divisés en deux camps : les uns voulant y voir un tombeau ou un temple païen, les autres pensant qu'il avait toujours été un baptistère chrétien.

En 1903, le P. de la Croix publie une importante étude qui ne tarde pas à faire autorité et dont les conclusions ont été souvent reproduites, notamment dans les *Guides* des Congrès de 1903 et de 1913 de la Société française d'archéologie.

Les travaux de ce savant ont apporté sur le Baptistère de Poitiers des lumières toutes nouvelles. Il a analysé, disséqué le monument avec un soin et une compétence rares ; il a distingué de la manière la plus subtile les parties des différentes époques qui avaient

été jusqu'à lui souvent confondues entre elles. Enfin, les fouilles qu'il a entreprises autour du Baptistère, les restes de murailles qu'il a retrouvés et dont il a dressé les plans, les moulages qu'il a pris de sculptures peu visibles, ont apporté des facilités d'étude et des éléments de discussion inconnus à ses prédécesseurs.

L'apport le plus personnel du P. de la Croix a été la publication d'un plan¹ : il croit reconnaître dans ce plan un baptistère construit de toutes pièces au iv^e siècle, auquel des remaniements importants effectués au vii^e siècle auraient donné son aspect actuel. Pour soutenir cette thèse, il se fonde sur des textes relatifs aux anciennes cérémonies du baptême, d'où il conclut que les baptistères primitifs devaient comprendre un assez grand nombre de pièces : salle pour l'évêque, vestiaire, dépôt de vêtements, annexes, etc. ; il identifie ensuite un peu arbitrairement avec ces pièces fort hypothétiques les différentes parties de son plan.

Il nous semble que, dans cette démonstration, le savant archéologue a fait une trop grande part à son imagination, négligeant de comparer son plan avec ceux des baptistères si nombreux construits par le christianisme du iv^e au xi^e siècle dans les pays les plus divers. Le type de ces édifices est d'une fixité remarquable : que l'on parcoure la France, l'Italie, la Syrie, ou l'Afrique, que l'on regarde les baptistères de Riez ou de Ravenne, de Dar Kita ou de Tizirt, toujours on trouve de petites constructions centrales, généralement octogonales, quelquefois carrées ou à quatre feuilles, sans la moindre multiplicité de pièces annexes, sans divisions intérieures autres que les colonnes ou les piliers soutenant parfois une coupole centrale. Le plan du P. de la Croix diffère si absolument de tous ces édifices qu'il nous semble impossible d'y retrouver, comme il le voudrait, un baptistère remontant au iv^e siècle.

Il reste toutefois acquis que le monument actuel occupe l'emplacement d'un autre plus ancien. Si l'on s'en tient aux parties antérieures à l'époque romane, ce monument se compose d'une salle rectangulaire flanquée de trois absides, et la question qui reste à résoudre est de savoir s'il fut construit d'un bloc à l'époque mérovingienne pour servir de baptistère, en n'utilisant que quelques fondations de constructions antérieures, ou, au contraire, s'il fut la

1. Le plan que nous reproduisons montre, superposées, les constructions d'époques successives : l'enceinte ovale est un mur de soutènement moderne ; le monument du iv^e siècle est figuré par les murs tracés en noir plein, et en pointillé

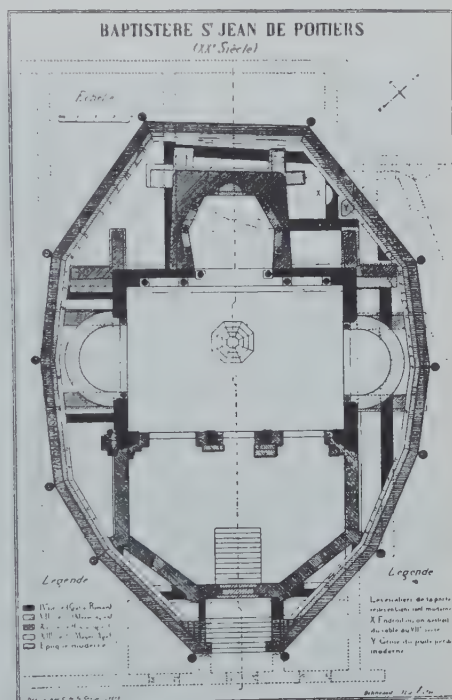
transformation d'un monument antique resté debout. L'argument le plus fort qui ait été produit en faveur de la première hypothèse est l'analogie du plan avec celui du baptistère de Venasque, qui se compose comme lui d'un rectangle avec trois absides¹. Mais ce plan de Venasque est assez anormal; en tous cas, il est inconnu dans tout l'Ouest de la France, où les baptistères qui ont laissé des traces sont toujours des constructions symétriques par rapport à leur centre (baptistère octogonal à Angers, carré à Civray-sur-Cher, circulaire à Saint-Léonard, etc.).

A Poitiers, d'ailleurs, les absides, qui donnent à l'édifice tout son caractère chrétien, semblent bien être d'une construction postérieure à celle des murs : c'est l'opinion de nombreux archéologues, et notamment celle du P. de la Croix. Enfin, il faut encore noter que les baptistères étaient presque toujours dans le voisinage immédiat d'une église, et souvent en communication directe avec elle. Celui de Poitiers était distant d'une centaine de mètres de la cathédrale.

Pour ces raisons, nous croyons que le Baptistère de Poitiers n'est pas une construction originale, mais le résultat d'un effort fait pour adapter, en se rapprochant autant que possible des formes consacrées, un monument existant antérieurement, et qui devait se composer essentiellement d'une haute salle rectangulaire.

Qu'était ce monument? Une tradition ancienne en fait un tombeau, et cette tradition se fonde principalement sur ce qu'on y aurait trouvé la fameuse inscription funéraire de Claudia Varenilla. Le

1. Analogie signalée par M. R. de Lasteyrie dans son ouvrage : *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1912.



PLAN DU BAPTISTÈRE DE POITIERS
D'APRÈS LE R. P. DE LA CROIX

fait n'est pas absolument certain et il a été contesté ; mais on n'a pas prouvé non plus qu'il fût faux et l'hypothèse du tombeau est encore soutenable. Nous signalerons en sa faveur un nouvel argument, en faisant remarquer l'analogie du monument de Poitiers (ne comprenant alors que la salle rectangulaire) avec deux monuments funéraires qui existent encore dans la Campagne romaine et qui sont connus sous les noms de Temple de Rediculus et de chapelle Saint-Urbain.

La théorie qui fait du Baptistère la transformation d'un tombeau a l'inconvénient de ne pas expliquer le plan du P. de la Croix. Il faut reconnaître que l'interprétation en est difficile : l'hypothèse la plus vraisemblable nous paraît être que ce plan, compliqué, irrégulier, avec ses murs le prolongeant encore en dehors de la partie tracée, a été simplement celui d'une maison d'habitation antérieure au monument funéraire¹. Celui-ci aurait été construit sur l'emplacement de cette maison, après sa destruction, en utilisant partiellement ses fondations. Les caractères épigraphiques de l'inscription Varenilla, le style de certains chapiteaux remployés au baptistère et qui proviennent, vraisemblablement, du tombeau, tendent à assigner à celui-ci une date voisine du III^e siècle.

A l'époque mérovingienne le tombeau a été transformé en baptistère : les aménagements ont consisté dans la réfection du sommet des murs, probablement ruinés en partie et où l'on voit aujourd'hui encastrés des ornements mérovingiens, dans la construction des trois absides et le creusement de la piscine.

Relativement à la question de la piscine, le P. de la Croix dit, il est vrai, que le ciment de cette piscine est le même que celui des murs anciens et par conséquent est de même époque. Mais Siauve, dont les fouilles ont amené la découverte de cette piscine, a noté, dans sa description² qui fut faite avant les grandes restaurations du XIX^e siècle, la présence de lits de grandes briques localisés dans la partie supérieure des murs, dans l'abside de l'Est et dans la piscine, c'est-à-dire dans toutes les parties que nous attribuons à l'époque mérovingienne.

1. La forme du porche, avec son vestibule étroit entouré de deux petites pièces, qui est celle de l'entrée de toutes les maisons romaines, semblerait donner quelque consistance à cette hypothèse ; il en est de même des souterrains utilisés en caves et qui, au dire du P. de la Croix, ont dû communiquer avec les pièces postérieures de son plan.

2. *Mémoire sur les Antiquités du Poitou*, Paris, 1803, p. 213 et 227.

Après le ^{vii}e siècle, le baptistère subit encore des transformations qui ont été minutieusement décrites par le P. de la Croix. Nous n'avons qu'à rappeler la construction du narthex au ^{xi}e siècle, la substitution, au ^{xiii}e, de deux absides demi-circulaires aux absides Nord et Sud, qui semblent avoir été d'abord rectangulaires, pour permettre de remplacer leurs charpentes par des voûtes en cul-de-four destinées à recevoir des peintures, — enfin la destruction de ces absides et leur réfection récente.

En somme, à la suite de tous les remaniements que ce monu-



Photo Ayrat.

VUE INTÉRIEURE DU BAPTISTÈRE DE POITIERS

ment a subis au cours des âges, et des importantes restaurations qui furent exécutées à plusieurs reprises au ^{xix}e siècle, il reste bien peu de chose de l'aspect primitif du Baptistère de Poitiers, et, s'il a pu être pour les archéologues une mine inépuisable de problèmes intéressants, ce n'est pas un monument qui puisse donner l'impression d'ensemble d'une œuvre architecturale, romaine, mérovingienne ou romane. A ce point de vue il ne saurait être comparé à la chapelle Saint-Laurent de Grenoble, d'une si parfaite homogénéité, d'une architecture si intéressante et d'une si belle conservation, de beaucoup la plus belle œuvre qui subsiste de l'architecture mérovingienne.

II. — ÉTUDE DES PARTIES DÉCORATIVES



Photo Delègue.

CHAPITEAU DU BAPTISTÈRE
DE POITIERS (N° 1)

Nous n'aurions pas repris aujourd'hui cette question si controversée du Baptistère Saint-Jean, si nous n'avions été entraînés à en parler par le désir de faire connaître les détails architecturaux de l'édifice, et en particulier les chapiteaux, qui ont été trop négligés par ses historiens, et qui sont pourtant d'une étude fort attachante, en raison de leur diversité.

Les chapiteaux du Baptistère Saint-Jean peuvent être assez facilement divisés en deux catégories principales : les gallo-romains et les mérovingiens.

Parmi les chapiteaux gallo-romains, on ne trouve pas de beau modèle pouvant être rapporté à la grande époque romaine et rappelant, par exemple, les magnifiques fragments de sculpture conservés à Poitiers même, dans le square du Palais de Justice. Il y a pourtant un premier groupe de quatre ou cinq chapiteaux qui se rattachent de très près aux formes classiques mais que l'on doit, en raison d'une certaine maladresse d'exécution, classer à une date relativement tardive, voisine probablement du III^e siècle.

Deux d'entre eux sont de type corinthien à peu près pur ; deux autres, corinthiens également, se distinguent par un travail de la pierre tout différent, presque exclusivement fait au trépan : ils sont d'une composition classique, avec leurs trois rangs de feuilles, et leur sculpture est brillante et d'un effet vigoureux.

L'un de ces chapiteaux (n° 1) mérite d'être examiné avec quelque attention, en raison d'un petit dessin composé de quatre trous triangulaires disposés en forme de croix, qui se répète deux fois sur chaque face : il paraît difficile de ne pas voir là un symbole chrétien. Ces croix ont été probablement ajoutées à l'époque mérovingienne, au moment du remploi des chapiteaux gallo-romains : les surfaces où elles sont gravées semblent avoir été grossièrement aplanies pour les recevoir¹.

Un autre groupe de chapiteaux appartient à peu près à la même

1. Une petite croix tout à fait analogue se remarque sur un chambranle de l'Hypogée Martyrium de Poitiers, dont nous aurons l'occasion de reparler.

époque, mais dérive d'une inspiration différente. Ces chapiteaux sont beaucoup plus indépendants des formes purement classiques et montrent, alliées à une facture encore très énergique, une fantaisie et une liberté que l'on se plaît à reconnaître comme l'apanage des artistes gallo-romains. L'un d'eux, assez classique encore par le dessin et le traitement des feuilles est intéressant par l'emploi de trois petites tiges courbées en crossettes



Photo Ayral.

CHAPITEAU DU BAPTISTÈRE
DE POITIERS (n° 2)

(n° 2) : il est curieux de trouver ici — à une date que nous ne pensons pas pouvoir être postérieure à la période gallo-romaine — cette forme qui sera si fréquemment employée au ix^e siècle. Deux autres, ceux des colonnes appuyées au mur de part et d'autre de l'entrée de l'abside, sont caractérisés par l'emploi de feuilles larges et épaisses à fortes nervures; celui de gauche se termine par des caulicoles¹; celui de droite est remarquable par l'originalité et l'éclat de sa composition, avec les trois roses et la couronne qui décorent sa partie supérieure (n° 3).

Le dernier des chapiteaux d'inspiration romaine est de type un peu plus classique que les précédents; mais sa facture assez indécise et molle conduit à lui attribuer une date sensiblement postérieure aux autres et se rapprochant du v^e siècle. Le grand intérêt de ce chapiteau est dans les dauphins affrontés à un vase qui décorent la partie supérieure de chaque face (n° 4). Ce motif, emprunté à l'an-

tiquité païenne et conservé par le symbolisme chrétien, se retrouve assez souvent sur les inscriptions et sur les sarcophages, mais il n'est pas fréquent sur les chapiteaux. Nous en signalerons d'autres exemples : l'un au musée de Reims, publié par M. Demaison dans le *Bulletin monumental* de 1905, et attribué par lui au v^e siècle, un autre au Baptistère de Nocera (iv^e siècle), enfin deux chapiteaux prove-



Photo Ayral.

CHAPITEAU DU BAPTISTÈRE
DE POITIERS (n° 3)

1. Deux chapiteaux presque identiques à celui-ci, et provenant de la première basilique de Saint-Denis, sont conservés au Musée de Cluny (n° 42114).



Photo Ayral.

CHAPITEAU DU BAPTISTÈRE
DE POITIERS (N° 4)

nant de Vésone et conservés au musée de Périgueux; l'un de ces derniers est de belle époque romaine.

Il est intéressant de rapprocher le chapiteau aux dauphins de Poitiers de ceux du mur latéral de Saint-Pierre de Vienne qui, comme lui, bien que très tardifs, sont encore de pure tradition romaine, et ne décèlent pas d'influence byzantine. Les chapiteaux de Vienne sont un point de repère précieux pour donner une idée des formes architecturales à la fin de la période gallo-romaine; leur date est connue¹; ils appartiennent au début

du ^{vi}e siècle. Ces chapiteaux, qui sont très barbares et d'une technique très misérable, sont certainement postérieurs au chapiteau de Poitiers.

Avant de passer à l'étude des chapiteaux mérovingiens, il nous faut parler d'un chapiteau qui nous paraît occuper dans le groupe de Poitiers une place tout à fait exceptionnelle (n° 5). Il est très différent par son dessin de tous les chapiteaux d'origine gallo-romaine, et très différent par sa facture des chapiteaux mérovingiens auxquels il est nettement supérieur. Les caractères dérivant d'influences byzantines y sont nombreux et se manifestent par la sculpture précise et sèche, par l'aspect un peu géométrique, par le dessin qui est creusé dans des surfaces lisses, plutôt que sculpté en relief. Pourtant, il est fort difficile de rattacher à un type connu ce chapiteau dont nous n'avons pas trouvé l'analogue dans les recueils de chapiteaux byzantins d'Italie ou d'Orient. Il est caractérisé par les quatre grandes feuilles à rainures longitudinales, qui, en somme, le constituent tout entier, et au-dessus desquelles apparaissent une tresse et des embryons de volutes.

Une particularité intéressante et assez rare est le décor de ces volutes; on trouve parfois des volutes ornées de fleurs à quatre pétales ressemblant vaguement à

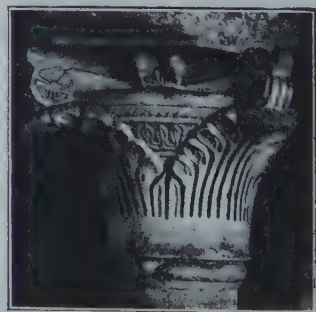


Photo Ayral.

CHAPITEAU DU BAPTISTÈRE
DE POITIERS (N° 5)

1. V. Grenoble — Vienne, par Marcel Reymond (coll. des Villes d'art célèbres), Paris, Laurens, p. 103.

des croix, par exemple, dans les cryptes de Jouarre, de Saint-Brice à Chartres, de Saint-Seurin à Bordeaux; mais ici il semble bien que l'idée de fleur ait été écartée et que ce soient de petites croix de Malte qui constituent le motif décoratif des volutes.

Ce chapiteau, sans doute à cause de sa simplicité et de sa nouveauté, fut seul apprécié par les sculpteurs mérovingiens qui le prirent pour modèle, alors qu'ils laissaient dans l'oubli les formes gallo-romaines. Les chapiteaux mérovingiens qui nous restent à décrire forment un groupe très homogène : ils se ressemblent par leur technique autant que par leurs lignes générales, et ils dérivent très nettement de celui que nous venons d'étudier. Tous se composent, comme lui, de quatre grandes feuilles d'angle surmontées par des volutes, généralement reliées par un cordon : entre les feuilles apparaît un motif décoratif à trois ou quatre pointes¹.

Les chapiteaux mérovingiens surmontent une partie des colonnes ou colonnettes du rez-de-chaussée, et toutes les colonnettes qui, dans la partie haute des murs, entourent les fenêtres et portent des arcatures. Au rez-de-chaussée, on trouve quatre grands chapiteaux de colonnes, identiques deux à deux, et dont nous reproduisons les deux modèles (n^{os} 6 et 7); on reconnaîtra facilement leur

ressemblance avec le chapiteau type, et on admirera particulièrement le n^o 7 dont la silhouette a des qualités remarquables de force et de simplicité et dont la technique très sommaire est tout à fait caractéristique. Plus voisin encore du modèle commun est un chapiteau de colonnette du rez-de-chaussée qui reproduit même le dessin cruciforme des volutes (n^o 8).

Dans le haut, les douze colonnettes portent des chapiteaux dérivant encore du même type; ils sont très particuliers



Photo Delègue.

CHAPITEAU DU BAPTISTÈRE
DE POITIERS (N^o 6)



Photo Ayrat.

CHAPITEAU DU BAPTISTÈRE
DE POITIERS (N^o 7)

1. Un chapiteau très voisin de ceux-ci, pour le dessin et la technique, se trouve au Musée archéologique de Madrid (n^o 49).



Photo Ayral.

CHAPITEAU DU BAPTISTÈRE
DE POITIERS (N° 8)

par l'élanement de leur ligne, la sveltesse de leur base et le grand évasement de leur partie supérieure : la sobriété et le goût de leur décor en font des œuvres d'un rare intérêt; nous publions l'un d'entre eux d'après le moulage du P. de la Croix (n° 9).

Si, après avoir étudié l'intérieur du Baptistère, nous passons à l'extérieur, nous y trouvons encore des éléments décoratifs très intéressants : c'est d'abord

une série de douze pilastres courts et trapus, surmontés de gros chapiteaux, et disposés entre deux corniches parallèles qui font le tour de l'édifice. Au-dessus des pilastres, et dans les frontons des pignons du bâtiment, sont enchâssées des plaques ornementales.

Les chapiteaux des pilastres (dont l'un est reproduit ici en lettrine) sont des plus curieux par la naïveté de la composition et la maladresse de l'exécution, avec leurs grosses tiges hérissées de feuilles raides : certains mêmes, dus à des ouvriers plus malhabiles, ne présentent qu'un chaos confus de lignes enchevêtrées.

Les plaques sont fort barbares aussi : leurs angles ne sont pas droits : leurs frontons sont déjetés et n'ont pas le sommet sur l'axe de symétrie ; mais l'effet décoratif, comme pour les chapiteaux est très brillant. Huit d'entre elles sont triangulaires et décorées d'étoiles à six branches, sculptées ou en incrustations de brique ; deux autres, demi-circulaires, ont comme motif une croix de Malte ; enfin les trois principales, les plus belles, composées d'un rectangle surmonté d'une partie triangulaire, sont remarquables par le beau motif de la grande rose entourée d'une couronne et flanquée, aux quatre angles, de feuillages.

Certaines mutilations subies par ces pierres, plaques et pilastres, ont pu faire croire qu'elles provenaient d'un autre monument et avaient été remployées au Baptistère. Cela n'est pas certain, les mutilations étant tout aussi explicables par



Photo Ayral.

CHAPITEAU DU BAPTISTÈRE
DE POITIERS
PREMIER ÉTAGE (N° 9)

la maladresse des constructeurs que par un remploi. On doit en tous cas admettre que, si ces éléments décoratifs ont été remployés, ils avaient été sculptés pour faire partie d'un même ensemble, car ils présentent entre eux les plus grandes analogies de forme et de style ; en particulier, le motif des longues feuilles pointues qui caractérise les chapiteaux se retrouve dans la plupart des plaques.

Tout ce décor extérieur semble, à première vue, de style très différent des chapiteaux de l'intérieur, et cela a pu faire naître l'idée du remploi. Pourtant un examen un peu plus attentif permet de découvrir entre les parties extérieures et intérieures certaines ressemblances : c'est ainsi qu'on trouve sur certains chapiteaux de l'intérieur des cordons de perles identiques à ceux des plaques (n° 9), ou des feuilles qui ne sont pas sans analogie avec celles des pilastres.

Il est impossible de nier pourtant que les chapiteaux extérieurs ne soient d'une conception et d'une exécution beaucoup plus barbares que ceux de l'intérieur : je pense que cela peut s'expliquer, d'une part parce qu'ils ont été établis sans le secours d'un modèle, d'autre part parce qu'ils sont sculptés sur pierre et non sur marbre, et je crois qu'il faut conclure que toute l'ornementation mérovingienne, tant extérieure qu'intérieure, a été faite en une seule fois, au moment des grands travaux d'aménagement du Baptistère.



Photo Ginot.

PLAQUE DÉCORATIVE
(EXTÉRIEUR DU BAPTISTÈRE DE POITIERS)

III. — DISCUSSION DE LA DATE

Quelle fut la date de ces travaux ? C'est là un point qu'il est difficile de préciser, mais sur lequel on peut pourtant chercher quelques lumières, en s'adressant, soit à l'histoire, soit à l'étude des formes constructives et décoratives de l'édifice.

En se fondant sur des considérations historiques, le P. de la Croix

a éliminé le ^{vi}^e siècle, parce que, dit-il fort justement, un événement aussi important que la transformation du Baptistère aurait certainement laissé des traces dans les écrits de Grégoire de Tours, de Fortunat ou de Baudonivie. L'époque probable doit donc en être placée postérieurement à ces auteurs, et sans doute pendant l'un des deux grands épiscopats du ^{vii}^e siècle, celui de Didon (625-666) ou celui d'Ansoald (674-696).

Les formes constructives du monument ne peuvent être d'une grande utilité pour la détermination de sa date, car l'architecture s'est peu modifiée pendant la longue période qui succède à l'époque gallo-romaine, ou du moins il n'en reste que de trop rares spécimens pour que nous en puissions bien connaître les nuances. Le trait le plus caractéristique de cet art est l'emploi des colonnes, que l'on trouvait en grand nombre dans les ruines romaines. Ces colonnes, plaquées contre les murs, jouaient un rôle décoratif, et aussi un rôle constructif en donnant à la maçonnerie plus de rigidité. Elles étaient parfois réunies par des architraves, comme dans la nef de Saint-Laurent de Grenoble; mais, le plus souvent, elles portaient des arcatures. C'est la forme que l'on voit au Baptistère de Poitiers, et c'est celle qui, après avoir prédominé à l'époque mérovingienne, se continua aux temps carolingiens et se transmet à tout notre art du Moyen âge.

L'étude des formes décoratives nous donnera des renseignements plus précis et nous conduira, elle aussi, à adopter la date du ^{vii}^e siècle. Nous pouvons constater tout d'abord que le style des plaques ornementales est très différent de celui qui régnait à Poitiers au milieu du ^{vi}^e siècle, style que nous connaissons par le pupitre de Sainte-Radegonde : notons, en particulier, que les croix employées dans la décoration du Baptistère ne sont plus chrismées, et qu'on n'y trouve aucune représentation de la colombe et de l'agneau. La seule analogie entre le décor du pupitre et celui du Baptistère est l'emploi d'une croix en forme de croix de Malte. Par contre les plaques de Poitiers ont de grandes ressemblances avec celles qui ont été trouvées à Saint-Pierre de Metz, et qui datent du début du ^{vii}^e siècle.

A Poitiers même, un autre monument, qui présente au point de vue des études mérovingiennes un intérêt de tout premier ordre, l'Hypogée Martyrium, prête à d'utiles comparaisons. Les formes décoratives de l'hypogée (si l'on fait abstraction de la sculpture figurée, très barbare) ne sont pas très éloignées de celles du Baptistère : pourtant, elles se rapprochent plus que ces dernières des

formes du VIII^e siècle ; et, en particulier, le chambranle de gauche et le seuil du chœur, avec leurs alignements d'ornements circulaires, ont de nombreux analogues dans les motifs du VIII^e siècle publiés par Cattaneo. M. Levillain a fort bien classé l'hypogée dans les premières années du VIII^e siècle ; c'est une nouvelle raison pour placer le Baptistère à une date un peu antérieure, vers le milieu du VII^e siècle.

Les chapiteaux devraient aussi nous fournir des indications précieuses : malheureusement les éléments de comparaison sont rares, le nombre de chapiteaux des premiers temps chrétiens qui sont publiés étant peu élevé et leur étude et leur classification loin d'être achevées. Il serait pourtant fort utile d'établir quelques repères chronologiques qui permettraient de mieux saisir l'évolution de leurs formes. Les groupes les plus importants à examiner sont ceux de Saint-Laurent de Grenoble et de la crypte de Jouarre.

Les chapiteaux de Grenoble ont beaucoup de rapports avec ceux de Poitiers, par leur technique un peu sommaire, et leur sculpture à fleur de pierre. Ils en diffèrent pourtant par des caractères essentiels et dont le premier est l'emploi de volumineux abaques. Cette influence ravennoise à Grenoble s'explique facilement par le voisinage de l'Italie et les fréquents rapports qui s'ensuivent : on sait que Grenoble a appartenu aux Lombards à la fin du VI^e siècle. D'autre part, les chapiteaux de Grenoble sont plus près des formes classiques que ceux de Poitiers ; ils dérivent généralement du type corinthien. Enfin, on y trouve tous les symboles des premiers siècles chrétiens : pampres, colombes, agneau, croix avec monogramme. Ce sont autant de raisons pour ne pas leur attribuer une date très avancée. Bien qu'ils soient beaucoup plus barbares que ceux de Poitiers, ce qui s'explique par l'importance moindre du centre



Photo Ch. Giraud.

CHAPITEAU DE LA CRYPTÉ
DE SAINT-LAURENT, A GRENOBLE

artistique, je pense qu'ils doivent leur être antérieurs et ne pas dépasser la fin du ^{vi}^e siècle¹.

La question des chapiteaux de Jouarre est plus obscure. Ces chapiteaux se distinguent nettement de ceux de Grenoble et de Poitiers : de conception plus savante, de formes plus compliquées, ils se rapprochent beaucoup de certains chapiteaux de Ravenne, en particulier de ceux de Sant'Apollinare Nuovo (début du ^{vi}^e). Les avis des archéologues sont très partagés sur la date de ces chapiteaux : tandis que M. Rivoira les croit du milieu du ^{vii}^e, époque de la fondation de la crypte, M. de Lasteyrie les attribue au ^{iv}^e ou au ^v^e siècle. M. Enlart, frappé sans doute de leur style un peu anormal en France, et en particulier de leurs grandes différences avec ceux de Grenoble et de Poitiers, pense qu'ils peuvent avoir été importés d'Orient.

Cette dernière hypothèse est séduisante; mais elle perdrait de sa valeur si ces chapiteaux, au lieu de rester isolés, pouvaient être rattachés à d'autres trouvés en France. Or certains d'entre eux sont inspirés d'un modèle romain qui semble avoir été assez répandu en Gaule, et dont on trouve au musée de Saint-Germain un magnifique spécimen provenant du théâtre de Vaison; le chapiteau de Saint-Brice de Chartres est aussi de ce même type. D'autre part, un fragment de chapiteau trouvé à Nantes et publié récemment² présente de grandes analogies de style avec ceux de Jouarre. Enfin, ne peut-on pas penser que le chapiteau de Poitiers, auquel nous avons attaché une importance particulière (n° 5), présente aussi avec eux quelques rapports, par sa sculpture à méplat et son aspect géométrique?

De cet ensemble de rapprochements, il semble qu'on doit conclure que tous ces chapiteaux ont été sculptés en France. Cette production, qui dénote un art très imprégné de byzantinisme et une technique relativement savante, devrait être placée après la période gallo-romaine finissante, c'est-à-dire après le ^v^e siècle, et avant des œuvres telles que les chapiteaux de Grenoble et de Poitiers : elle caractériserait la première partie du ^{vi}^e siècle.

Dans cette revue rapide des chapiteaux mérovingiens, il faut dire un mot de ceux du Baptistère de Vénasque, monument dont la construction est attribuée par M. de Lasteyrie au début du ^{vii}^e siècle. Ceux des chapiteaux qui ne sont pas gallo-romains nous paraissent

1. Cf. Marcel Reymond et Charles Giraud, *La Chapelle de Saint-Laurent à Grenoble* (*Bulletin archéologique*, 1893).

2. *Bulletin de la Société d'archéologie de Nantes*, 1913, supplément.

très différents de l'art mérovingien : leurs formes épaisses, les entrelacs ou les sortes de godrons qui les décorent, les rapprochent des formes carolingiennes ou pré-romanes : il ne nous paraît pas possible de leur attribuer une date antérieure au ix^e siècle.

Pour résumer les constatations que nous avons faites dans l'étude des chapiteaux, nous pourrions dire que l'art mérovingien se divise en trois grandes périodes. La première, qui correspond sensiblement au v^e siècle est entièrement liée à l'influence romaine : rien de nouveau n'est apporté dans les grandes branches de l'art par les populations germaniques ; Clovis, chrétien, continue les traditions chrétiennes romaines. L'art romain subsista, mais dégénéré ; ce sont les mêmes formes exécutées par des mains de plus en plus malhabiles (chapiteaux de Vienne, chapiteau aux dauphins de Poitiers).

Le vi^e siècle apporte un changement notable : la Gaule adopte le style qui se crée en Orient et à Ravenne. Le chapiteau corinthien est abandonné ; des formes nouvelles apparaissent marquées de ce caractère que le chapiteau est plus massif, plus constructif, sans feuilles détachées : il devient une sorte de bloc gravé (chapiteaux de Jouarre, Nantes, chapiteau n^o 5 de Poitiers).

Enfin, plus tard, on voit naître un art plus laborieux mais plus indépendant, plus personnel : certes les traditions byzantine et romaine sont encore puissantes ; mais les œuvres nouvelles ne sont plus de simples imitations ; elles montrent un sérieux effort de création, une recherche d'originalité, elles ont le charme de tout ce qui s'éveille à la vie. C'est là le grand intérêt de certains chapiteaux de Grenoble et de la belle série de Poitiers.

CHARLES MARCEL REYMOND



Photo Ayrat.

PLAQUE DÉCORATIVE
(EXTÉRIEUR DU BAPTISTÈRE DE POITIERS)



LA FAMILLE CALAS, PAR CHODOWIECKI
(Galerie du grand-duc de Hesse.)

LA PEINTURE ALLEMANDE DU XVII^e ET DU XVIII^e SIÈCLE A L'EXPOSITION DE DARMSTADT

LA mémorable Exposition centennale organisée à Berlin en 1906¹ a si radicalement modifié les opinions admises sur l'évolution de la peinture allemande entre 1775 et 1875 que l'idée d'une enquête sur la période précédente devait naturellement germer dans l'esprit de ceux qui se préoccupent de reviser l'histoire de l'art allemand moderne.

L'initiative de cette nouvelle exposition rétrospective a été prise par le grand-duc Ernest-Louis de Hesse, et c'est à Darmstadt, sa résidence, qui s'est placée depuis une dizaine d'années à l'avant-garde du mouvement d'art décoratif en Allemagne, que cette idée a pris corps, grâce à l'activité et au talent d'organisateur du professeur G. Biermann, l'éditeur bien connu des *Monatshefte für Kunstwissenschaft* et du *Cicerone*. C'est le privilège du particularisme

1. Cf. notre article, *L'Exposition centennale de Berlin* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. I, p. 415).

allemand que des entreprises de cette envergure et de cette portée puissent réussir ailleurs que dans la capitale de l'Empire.

Les limites que s'est assignées l'Exposition centennale de Darmstadt comprennent en réalité une période de plus de cent ans, puisqu'elles s'étendent de 1650 à 1800. Elle empiète donc un peu sur le cadre de la Centennale de Berlin, qui avait adopté comme point de départ la date de 1775. Mais cette amplitude était nécessaire. L'évolution du style « baroque » et « rococo » se poursuit en effet, depuis la fin de la Renaissance jusqu'à la réaction pseudo-classique ou, si l'on préfère des jalons empruntés à l'histoire politique, depuis la guerre de Trente ans jusqu'à l'ère napoléonienne¹.

Cette période de l'art allemand était restée jusqu'à ce jour complètement sacrifiée. Toutes les investigations des critiques, toutes les convoitises des collectionneurs s'étaient portées soit sur les Primitifs rhénans et souabes du ^{xv}^e siècle, soit sur les grands maîtres de l'époque de la Réforme. Il était admis que l'Allemagne était tombée, après la guerre de Trente ans, dans une profonde décadence et que les médiocres productions de ses artistes n'étaient que des reflets de l'étranger. Le jugement semblait sans appel. Pourtant, depuis quelques années, on commençait à s'apercevoir que cette époque si décriée avait produit une admirable architecture et que les chefs-d'œuvre de Schlüter et de Fischer von Erlach, de Neumann et de Pöppelmann : le Château Royal de Berlin, l'église Saint-Charles Borromée de Vienne, la Résidence de Würzburg et le Zwinger de Dresde, loin d'être des copies serviles de l'art français, se révélaient, en y regardant de plus près, comme de très originales adaptations d'un style international aux traditions et au tempérament germaniques. N'en était-il pas de même de la peinture ? Sa dépendance à l'égard de l'étranger était-elle aussi étroite qu'on avait bien voulu le dire ? L'Allemagne était-elle restée deux siècles sans une école de peinture vraiment nationale ? Tel est le problème capital que l'Exposition rétrospective de Darmstadt se proposait de résoudre.

Nous apporte-t-elle tous les éléments du procès ? Certes, les organisateurs n'ont rien ménagé pour que la démonstration fût aussi probante que possible. Ils offrent à l'examen des historiens de l'art une somme considérable de documents recueillis à grand'peine dans

1. En réalité, les origines du style baroque sont beaucoup plus anciennes, s'il est vrai que le gothique flamboyant du ^{xv}^e siècle est la phase baroque du style gothique et que la Renaissance allemande n'est, suivant l'expression du prof. Dehio, que « le style baroque latent ».

d'innombrables collections d'accès souvent difficile. 900 tableaux et pastels, sans compter 200 portraits d'écrivains et d'artistes qui forment une section spéciale, 250 aquarelles et dessins, 200 miniatures, 425 « silhouettes », quelques objets choisis de sculpture et d'orfèvrerie, ont été rassemblés en quelques mois par les soins de M. Biermann et méthodiquement classés dans de grandes salles claires qui occupent deux étages du château grand-ducal. C'est un effort considérable auquel on ne saurait trop rendre hommage.

Mais, malgré la richesse de cette documentation, l'Exposition présente des lacunes. Quelques-unes étaient, il est vrai, inévitables. Il est évident, par exemple, qu'on ne pouvait songer à transporter au Château de Darmstadt les grandes peintures décoratives qui ornent les palais et les églises du XVIII^e siècle et qui font corps avec ces édifices. Les quelques esquisses qu'il a été possible d'exposer ne sauraient donner une idée de l'ampleur et de la magnificence des décorations plastiques et picturales des palais de Wurzbourg, de Brühl et de Bruchsal ou d'une des grandes abbayes bénédictines de l'Allemagne du Sud, telle qu'Ottobeuren. Il y a donc tout un domaine de la peinture allemande du XVIII^e siècle — et non le moins intéressant — qui ne figure à l'Exposition de Darmstadt que pour mémoire ¹.

La peinture de chevalet est-elle au moins intégralement représentée? Il faut bien convenir que non, et c'est là, à mon sens, le principal grief qu'on peut adresser aux organisateurs de l'Exposition. Leur programme manquait essentiellement de netteté. S'agissait-il de la *peinture allemande* ou de la *peinture en Allemagne*? Telle est l'équivoque qu'il fallait écarter avant de se mettre à l'œuvre. Si l'on voulait consacrer l'Exposition aux peintres allemands du XVII^e et du XVIII^e siècle, il ne fallait pas exclure les Allemands qui ont travaillé à l'étranger, et notamment en Russie. Nous voyons figurer au catalogue de l'Exposition les deux Lampi, qui ont peint à la cour de Catherine II, bien que ces Autrichiens du Trentin soient de race italienne : et il n'est fait mention ni de Gottfried Danhauer, le peintre de Pierre le Grand, ni de Johann-Paul Lüdden et des deux frères Grooth, qui furent en faveur à Pétersbourg sous l'impératrice Élisabeth, ni de Jacob Mettenleiter, que Paul I^{er} chargea de décorer le château Saint-Michel. Que si, au contraire, il s'agissait de la peinture en Allemagne, il n'y avait nulle raison d'exclure un peintre italien

1. La sculpture, et surtout la porcelaine et l'orfèvrerie, qui ont pris un développement si caractéristique à l'époque baroque et rococo, ne sont représentées que par quelques pièces de choix.

comme Tiepolo, dont les fresques de Wurzburg ont fait école ou les innombrables peintres français qui ont travaillé à cette époque dans les cours allemandes. Pourquoi faire une place à Pesne, et « ignorer » Paul Goudreaux, qui fut longtemps au service de l'électeur palatin Carl Philipp et mourut à Mannheim; Vanloo, qui fut directeur de l'Académie de Berlin; Louis de Silvestre, directeur de l'Académie de Dresde; Joseph Vivien, premier peintre de l'électeur de Bavière? Sans doute ces peintres français ont vécu en Allemagne moins longtemps que A. Pesne, qui fut « premier peintre » de trois rois de Prusse. Mais néanmoins ils ont produit en Allemagne une part importante de leur œuvre; ils y ont formé des élèves et, à ce titre, ils ont leur place marquée dans l'histoire de la peinture allemande du XVIII^e siècle. Est-il possible d'établir entre les Français « germanisés » et les Français « non germanisés »¹ une démarcation qui ne soit pas arbitraire ou tout au moins discutable?



L'embarras des historiens allemands qui prétendent dégager l'élément spécifiquement national de l'art allemand du XVII^e et du XVIII^e siècle est facile à comprendre. L'Allemagne était trop épuisée par la guerre de Trente ans pour ne pas rester longtemps tributaire de l'étranger. L'art baroque et rococo a donc pris là plus que partout ailleurs un caractère *international*.

Il suffit de feuilleter le catalogue de l'Exposition pour constater le nombre prodigieux d'artistes étrangers ou d'origine étrangère qui ont travaillé en Allemagne à cette époque. On y relève pêle-mêle, à côté d'Autrichiens et de Suisses allemands, des Hongrois et des Tchèques comme Janos Kupetzky et Carl Scretta, des Danois comme Ziesenis, Carstens, Jens Juel, des Suédois comme Martin Mytens et G. de Marées, des Polonais comme les Liszewski et Chodowiecki, enfin et surtout de nombreux artistes de nationalité, d'origine ou d'éducation purement française tels que Pesne, Matthieu, le Flamand parisianisé Tassaert. Sans ce contingent d'étrangers, la peinture allemande de ce temps serait d'une pénurie extrême.

Ces nombreux étrangers se sont-ils adaptés à leur nouveau milieu? Ont-ils subi son empreinte? Sans doute un artiste comme Pesne n'a

1. De même, dans la section de sculpture, on se demande pourquoi le Flamand francisé Tassaert est représenté, alors que ses prédécesseurs français dans la charge de « premier sculpteur du roi de Prusse », François-Gaspard Adam et Sigisbert-François Michel, sont exclus.

pas passé impunément quarante-six ans au bord de la Sprée. En analysant ses œuvres avec quelque attention, on y discerne des « germanismes » qui le différencient de ses contemporains restés dans le milieu parisien. Mais ces germanismes n'ont pas plus d'importance que les traces de provincialisme qu'on relève chez les peintres normands ou languedociens. Pesne n'en reste pas moins très français et il a donné à son pays d'adoption beaucoup plus qu'il n'en a reçu.

Trois facteurs étrangers ont joué tour à tour ou simultanément un rôle essentiel dans la peinture allemande du xvii^e et du xviii^e siècle : l'art italien, l'art hollandais et l'art français.

Des Italiens, nous ne dirons rien puisque leur influence s'est exercée presque exclusivement sur la peinture décorative que l'Exposition laisse en dehors de son programme. Ici et là on perçoit cependant comme un reflet de la grandiose décoration à fresque du Palais épiscopal de Wurzbourg exécutée par Tiepolo en 1750 : Johann Zick et son fils Januarius, qui ont décoré le château de Bruchsal, près de Carlsruhe, en sont tout imprégnés. Mais le mieux doué, parmi les imitateurs allemands du grand maître vénitien, semble avoir été Anton-Franz Maulpertsch, dont l'Exposition de Darmstadt nous révèle les surprenantes esquisses ; première pensée de fresques ou de tableaux d'autel perdus dans des villages obscurs de Moravie, de Basse-Autriche ou de Styrie : cette *Assunta* qui monte au ciel dans une gloire, ce *Porte-étendard* sur un cheval cabré, ce *Saint Jacques de Compostelle* à la poursuite des Maures, sont d'un modernisme étonnant : la furie du mouvement, le coloris, d'une exquise fraîcheur où prédominent les tons roses et lilas, la touche spirituelle, font songer aux affiches de M. Chéret.

Mais si l'on fait abstraction de ce groupe de disciples de Tiepolo que les Archives de Wurzbourg, récemment ouvertes aux chercheurs, vont permettre d'étudier, c'est de l'art des Pays-Bas d'abord et, plus tard, de l'école française que relèvent presque toutes les œuvres exposées à Darmstadt.

Rien de plus naturel que cette influence de l'école hollandaise sur la peinture allemande du xvii^e siècle. D'étroites affinités de race, de langue, de religion unissaient les Allemands du Nord aux Hollandais. Dès le xv^e siècle, la peinture des villes hanséatiques, de Westphalie, de Cologne avait gravité vers les Pays-Bas, et lorsque la guerre de Trente ans eut ruiné la civilisation allemande, c'est en Hollande que s'épanouit l'art bourgeois et protestant auquel aspirait l'Allemagne de la Réforme.

De là vient le goût des collectionneurs allemands de cette époque pour la peinture néerlandaise. Les célèbres galeries de Cassel, de



PORTE-ÉTENDARD (ESQUISSE POUR UNE FRESQUE A KREMSIER)

PAR A.-F. MAULPERTSCH

(Galerie de la Maison impériale d'Autriche.)

Brunswick, de Schwerin, qui se sont formées à cette époque, sont presque entièrement consacrées aux maîtres hollandais.

C'est dans les villes de riche bourgeoisie, que la guerre avait relativement épargnées, à Francfort, à Hambourg, à Dantzig, que se reconstitue la peinture allemande. Adam Elsheimer, le peintre allemand le plus célèbre du commencement du xvii^e siècle, était un

Francfortois. Son compatriote Joachim von Sandrart, l'auteur de la *Teutsche Akademie*, est plus connu comme historiographe que comme peintre, bien que ses contemporains aient salué en lui l'Apelle en même temps que le Vasari allemand. Malgré son long séjour à Rome où il connut Claude Lorrain, c'est à la tradition hollandaise qu'il se rattache. Il a peint des tableaux de corporation comme *La Compagnie du capitaine Bicker van Swieten* du Rijksmuseum d'Amsterdam et de grands tableaux d'histoire comme *Le Banquet des Ambassadeurs à Nuremberg* en l'honneur de la paix de Westphalie, qui pourraient être de la main d'un bon élève de van der Helst. Sa *Marchande de poissons* du musée de Brunswick est une réminiscence de Pieter Aertsen.

Même empreinte hollandaise chez les autres artistes francfortois : le peintre animalier Johann-Heinrich Roos, qui se souvient de Berchem et de J.-B. Weenix, le peintre de fleurs Abraham Mignon, qui fut, à Utrecht, l'élève de Jan Davidsz de Heem.

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, à l'époque de la jeunesse de Goethe, le goût français se marie à la tradition hollandaise. L'exemple le plus curieux de cet alliage est la décoration exécutée pour le comte de Thorane, que Goethe a immortalisé dans ses *Mémoires*. On sait que pendant l'occupation de Francfort par les troupes françaises (1759-1763) le comte de Thorane (Thorenc), gentilhomme provençal, fut logé dans la maison que le père de Goethe possédait sur le Hirschgraben. La collection de tableaux de son hôte lui donna l'idée de commander à différents peintres francfortois : Seekatz, Trautmann, Schütz, une série de panneaux décoratifs qu'il destinait à sa maison de Grasse. Ces panneaux, qui représentent les Mois, ont subi le même sort que les célèbres décorations de Fragonard, aujourd'hui exilées en Amérique : ils ont été achetés en 1907 par le Goethe Museum de Francfort, qui compte reconstituer fidèlement le salon du « Königsleutnant » et qui, en attendant, a consenti à les prêter à l'Exposition de Darmstadt ¹.

Dans le groupe hambourgeois, qui est le plus important après celui de Francfort, le peintre le plus séduisant est un élève de Wouwermann, Mathias Scheits, représenté à la Kunsthalle de Hambourg par des tableaux de caractère très varié : portraits, combat de cavalerie, paysanneries, et surtout scènes de la vie de société qui, tout en continuant la tradition de Terborch et de Gonzalès Coques, font

1. Cet ensemble décoratif est malheureusement assez mal présenté.

déjà pressentir Watteau et les peintres de fêtes galantes. Au XVIII^e siècle, un autre peintre hambourgeois, Balthazar Denner, acquit ou plutôt usurpa une réputation européenne en renchérissant encore sur la minutie de Gérard Dou. Ses portraits de vieillards, où il s'évertue puérilement à détailler les pores, les rides, les poils, les verrues, sont peints exactement comme des natures mortes, sans aucun souci de psychologie. La jolie aquarelle, d'une fraîcheur imprévue, prêtée par le musée de Hambourg, montre que ce portraitiste dévoyé était plus apte à peindre des pommes que des visages.

La vieille ville hanséatique de Dantzig, très prospère au XVII^e siècle, fut un des principaux centres de rayonnement de la civilisation hollandaise dans les pays de la Baltique. Andreas Stech (1635-1697) et surtout Daniel Schultz (1620-1686) sont les deux meilleurs portraitistes de cette école. Il est regrettable que la Centennale n'ait réussi à se procurer qu'un seul portrait de Schultz, prêté par le musée de Dantzig¹.

L'Exposition a révélé un autre peintre de cette région, Michael-Leopold Wilmann (1629-1706), qui est né à Königsberg, mais qui a surtout travaillé à Breslau. Son grand tableau à plusieurs scènes de la *Création*, qui rappelle les *Paradis* de Brueghel de Velours, son *Allégorie à la gloire du Grand Électeur*, attestent la prodigieuse expansion de l'art des Pays-Bas jusqu'en Prusse et jusqu'en Silésie.



La substitution de l'influence française à l'influence hollandaise à partir du XVIII^e siècle est le grand fait qui domine l'évolution de l'art dans toute l'Europe centrale et orientale. L'exode de nombreux artistes protestants chassés par la Révocation de l'édit de Nantes, la création d'Académies de peinture et de sculpture sur le modèle de l'Académie de Paris, l'exemple des peintres de cour que les princes et principicules allemands attachaient à leur service, tout contribuait à renforcer ce mouvement en faveur de l'art français.

Rien n'illustre mieux ce changement de goût que les collections qui se forment en Allemagne à cette époque. Nous avons vu qu'au XVII^e siècle les princes allemands recherchaient de préférence les tableaux de l'école hollandaise; au XVIII^e siècle ils ne prirent plus que les tableaux français. La margrave Caroline-Louise de Bade demande à l'architecte Louis-Philippe de la Guèpière de lui procurer les

1. Le château de Gripsholm, en Suède, et le palais de Tsarskoié-Sélo, près de Pétersbourg, possèdent des œuvres de cet artiste remarquable.

Chardin qui sont aujourd'hui la parure du musée de Karlsruhe¹. Oudry devient le fournisseur attitré de la galerie de Schwerin, qui ne possède pas moins de 42 tableaux de sa main². Enfin, on sait la prédilection de Frédéric II pour l'école française³ : par l'intermédiaire de son agent à Paris, le comte de Rothenburg, il faisait main basse sur les chefs-d'œuvre de Watteau, de Lancret, de Pater et de Chardin et formait à Potsdam une collection de peinture française du XVIII^e siècle qui n'a guère d'égale en Europe.

Antoine Pesne (1683-1757), qui fut son premier peintre, comme il avait été celui de Frédéric I^{er} et de Frédéric-Guillaume I^{er}, est le véritable fondateur de l'école berlinoise. A défaut du célèbre *Portrait de Frédéric II* du musée de Berlin, l'Exposition de Darmstadt s'est fait prêter par l'Empereur, par le duc de Brunswick, par le prince de Liechtenstein toute une série de portraits d'apparat qui, joints aux portraits moins apprêtés de la collection du Dr Seidel, donnent une idée assez complète de son talent. On remarquera aussi deux curieux paysages d'une extrême gaucherie peints par son élève Dubois, et « étoffés » par lui de quelques figures ; ce sont les premiers balbutiements du paysage brandebourgeois.

La tradition de Pesne et de son successeur Amédée Vanloo fut continuée à Berlin par des artistes d'origine polonaise, mais d'éducation toute française : la famille Liszewski (Lisiewski) et le peintre-graveur Chodowiecki. L'Exposition de Darmstadt nous permet de faire ample connaissance avec cette dynastie des Liszewski, qui ne fournit pas moins de quatre peintres : Georges (1674-1746), Christian-Friedrich (1724-1794), Anna-Rosina Liszewska (1716-1783), qui épousa successivement deux Français : Matthieu et de Gasc, et Anna Dorothea (1722-1782), qui signe fièrement ses portraits : « A. D. Therbusch, née de Liszewska, Peintre du Roy ».

Daniel Chodowiecki (1726-1801), né à Dantzig d'un père polonais, était de souche française par sa grand'mère, qui émigra à la Révolution de l'édit de Nantes. Ses attaches avec le protestantisme français sont attestées par une petite toile prêtée par le grand-duc de Hesse, qui représente *La Famille Calas*⁴. Ses tableaux de mœurs,

1. Gutmann, *Das grossherzogliche Residenzschloss zu Karlsruhe*. Heidelberg, 1911.

2. Locquin, *L'Art français à la cour de Mecklembourg au XVIII^e siècle* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1906, t. II, p. 301).

3. P. Seidel, *Französische Kunstwerke des 18. Jahrhunderts im Besitze S. M. des deutschen Kaisers*. Trad. franç. par P. Vitry et J.-J. Marquet de Vasselot, 1900.

4. Il eût été intéressant de confronter cette toile avec ses célèbres *Adieux de Calas* (1767) du musée de Berlin.

d'une facture très sèche, sont de prosaïques contrefaçons des fêtes



LA PRINCESSE SOPHIE-FRÉDÉRIQUE
ET LE PRINCE FRÉDÉRIC-FRANÇOIS DE MECKLEMBOURG, PAR G.-D. MATTHIEU
(Galerie du grand-duc de Mecklembourg-Schwerin.)

galantes de Watteau; ce peintre bourgeois eût été mieux inspiré en prenant pour modèle Chardin, avec qui il avait plus d'affinités.

Malgré ses origines polonaises et françaises, c'est un artiste foncièrement berlinois, l'ancêtre authentique de Krüger et de Menzel.

Si Berlin est le principal avant-poste de l'art français en Allemagne, il n'est pour ainsi dire pas une seule cour allemande qui échappe à cette influence. Les ducs de Mecklembourg, qui collectionnent les tableaux de chasse d'Oudry et les bustes de Houdon, engagent comme premier peintre un descendant de protestants réfugiés à Berlin, allié à la famille des Liszewski : Georges-David Matthieu (1737-1778). Ses gracieux portraits du musée de Schwerin, auxquels il ne manque qu'un peu d'accent, sont d'allure très française, et s'apparentent, avec un rien de provincialisme, aux portraits de Nattier ou de Tocqué¹.

A défaut de Paul Goudreaux (1694-1831), le peintre de l'électeur palatin Carl Philipp², dont une récente exposition à Munich a révélé les dons remarquables de coloriste, on peut étudier à Darmstadt Georges de Marées (1697-1776), fils d'un Français émigré à Stockholm, qui quitta la Suède de bonne heure pour se fixer à Munich en qualité de « Aulæ Boicæ pictor primarius ». Son brillant *Portrait du comte Preysing*, dont le visage maigre et spirituel s'encadre d'une perruque poudrée, est bien près d'être un chef-d'œuvre.

Presque tous les peintres de cette époque ont été exclusivement portraitistes. Le XVIII^e siècle s'est passionnément intéressé à l'analyse de la figure humaine, comme le prouvent la vogue européenne des *Physiognomische Fragmente* publiés en 1776 par Lavater et la mode des « silhouettes » qui faisait fureur dans le cercle du jeune Goethe. L'Allemagne a-t-elle possédé une pléiade de portraitistes comparable à l'école française, à l'école anglaise, ou même à l'école russe ? Assurément, elle n'a pas eu l'équivalent d'un La Tour, d'un Reynolds ou d'un Levitski ; néanmoins, l'art allemand, si l'on consent à le prendre dans un sens très large, c'est-à-dire en englobant des Suisses, des Autrichiens, et même des Danois, peut revendiquer toute une série d'excellents portraitistes : Ziesenis, Graft, Füger, les dynasties des Tischbein et des Lampi.

Johann-Georg Ziesenis est la véritable révélation de l'Exposition de Darmstadt. Ce peintre, né à Copenhague en 1716 et mort à Hanovre en 1777, ne figure dans aucune histoire de l'art et passait jusqu'alors inaperçu dans les rares musées où il est représenté ;

1. Steinmann et Witte, *Georg David Matthieu : ein deutscher Maler des Rokoko*. Leipzig, 1911.

2. Goldschmidt, *Paul Goudreaux* (*Münchener Jahrbuch*, 1911).

35 portraits, empruntés pour la plupart à des collections princières, permettent de l'étudier ici pour la première fois. Où et comment s'est-il formé? Nous l'ignorons. Une esquisse d'après van Dyck



PORTAIT DU COMTE PREYSING, PAR GEORGES DE MARÉES
(Collection de S. M. l'empereur d'Allemagne.)

trahit son goût pour l'aristocratique peintre des Stuarts. Son séjour à Hanovre, qui était à cette époque possession des rois d'Angleterre, laisse à penser qu'il a eu des rapports avec l'école anglaise, comme le Hanovrien Johann-Heinrich Ramberg (1763-1840), dont les

esquisses humoristiques sont tout à fait dans la manière de Cruikshank. Peut-être est-ce à l'école de van Dyck et de Reynolds qu'il a acquis ce sens de la grâce, de l'élégance qui s'affirme dans le charmant portrait de la comtesse Marie de Schaumburg-Lippe. La jeune comtesse, dont les cheveux poudrés sont coquettement tressés de perles, s'accoude nonchalamment au piédestal d'un vase de marbre sur lequel elle a jeté son manteau bleu doublé d'hermine. Son mari, le comte Wilhelm, la main appuyée sur son bâton de commandement, se cambre fièrement dans un magnifique habit rouge enrichi de larges parements de drap d'or. N'eût-il peint que ces deux portraits d'une facture un peu sèche, mais l'un d'une autorité et l'autre d'une grâce incomparables, Ziesenis mériterait de prendre rang parmi les meilleurs portraitistes du XVIII^e siècle.

Le Suisse Anton Graff (1736-1813), qui passa la majeure partie de son existence à Dresde, où il avait été appelé en 1765 pour professer à l'Académie, est un physionomiste pénétrant qui dans l'arrangement de ses portraits s'inspire tantôt de Rigaud, tantôt des portraitistes anglais Reynolds et Romney. Presque tous les écrivains de l'« Aufklärungszeit » qui ont joué un rôle dans la renaissance intellectuelle de l'Allemagne à la fin du XVIII^e siècle ont posé dans son atelier. Cette galerie de portraits, si elle n'a pas la haute valeur artistique des pastels de La Tour au musée de Saint-Quentin ou des bustes de Houdon, offre cependant plus qu'un simple intérêt iconographique. Graff est le dernier peintre allemand du XVIII^e siècle qui ait conservé les bonnes traditions picturales et le respect de la technique.

La dynastie des Tischbein, originaire de la Hesse, a pendant un demi-siècle peuplé de ses œuvres tous les châteaux allemands. Les trois représentants les plus connus de cette lignée de peintres sont : Johann-Heinrich Tischbein l'ancien (1722-1789), Friedrich-August (1750-1812), portraitiste facile et fécond qui dans ses effigies du duc Charles-Auguste de Saxe-Weimar et de sa femme (1795), de la princesse d'Anhalt-Dessau et de ses trois enfants (1798), rappelle la grâce mièvre de M^{me} Vigée-Lebrun, et enfin Wilhelm Tischbein (1751-1829), que son fameux portrait de *Goethe méditant dans la campagne de Rome* au Musée Stædel de Francfort a rendu exagérément célèbre.

Les deux Lampi, le père et le fils, originaires du Tyrol welche, ont été à la fin du XVIII^e siècle les peintres préférés de l'aristocratie de Vienne et de Saint-Pétersbourg. Friedrich-Heinrich Füger (1751-1818), qui partagea avec eux la faveur de l'aristocratie viennoise, est



J.-G. Ziesenis pinx.

PORTRAIT DE LA COMTESSE DE SCHAUMBURG-LIPPE
(Galerie du prince de Schaumburg-Lippe.)

Héliotypie Léon Marotte

surtout connu comme miniaturiste. La grande et précieuse miniature sur parchemin, prêtée par l'empereur d'Autriche, où il a représenté l'impératrice Marie-Thérèse au milieu de ses enfants (1776),



PORTRAIT DU COMTE GUILLAUMÉ DE SCHAUMBURG-LIPPE
PAR J.-G. ZIESENIS
(Galerie du prince de Schaumburg-Lippe.)

égale les menus chefs-d'œuvre qu'Isabey devait peindre plus tard au Congrès de Vienne.

*
* *

A partir de 1760 environ, on voit se dessiner, en art comme en littérature, un violent mouvement de réaction contre la France. L'Allemagne secoue le joug français; mais c'est pour tomber sous

celui de l'antiquité. Le principal artisan de cette réaction fut le célèbre archéologue Winckelmann, dont l'*Histoire de l'art chez les anciens* (1764) devint la Bible des nouvelles générations.

Cette mainmise de l'esthétique sur la peinture a été pour l'art allemand un désastre qu'on ne peut guère comparer, au point de vue de ses néfastes conséquences, qu'à la guerre de Trente ans. L'école allemande va être pendant un demi-siècle stérilisée par un idéalisme conventionnel qui sacrifie délibérément la technique au « sujet ». La « peinture littéraire » va sévir jusqu'au jour où, sous l'influence salutaire du réalisme de Courbet, les artistes allemands s'aviseront de reprendre leur métier. Quelques tableaux de Raphaël Mengs, d'Angelica Kaufmann, de W. Tischbein, des cartons du Danois Asmus Carstens, qui poussa jusqu'à leurs dernières conséquences les théories de Winckelmann, suffisent à montrer les ravages de cette doctrine. C'est de ce milieu que sortira Cornelius, l'apôtre de la « peinture incolore », la pire des aberrations que connaisse l'histoire de l'art.

*
* *

En somme, les conclusions que suggère l'Exposition de Darmstadt ne modifient pas sensiblement l'opinion généralement admise. A ce point de vue ses résultats ne sont pas comparables à ceux de l'Exposition centennale de Berlin qui, en exhumant les peintres inconnus qui s'étaient développés dans de multiples écoles locales, en marge de l'art académique, a véritablement renouvelé la conception traditionnelle de la peinture allemande moderne. Elle nous révèle un grand nombre de documents inédits dont l'histoire de l'art fera son profit. Mais elle n'apporte pas la preuve qu'entre les deux grandes catastrophes : la guerre de Trente ans et l'esthétique de Winckelmann qui l'ont paralysée ou dévoyée, l'Allemagne a possédé une école de peinture vraiment nationale¹.

LOUIS RÉAU

1. Un grand catalogue illustré de l'Exposition de Darmstadt est en préparation sous la direction du professeur Biermann. Ce précieux recueil sera l'ouvrage fondamental sur la peinture allemande des époques baroque et rococo.

PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

LESTER G. HORNBY



TOUT jeune encore, en 1906, M. Lester G. Hornby nous arriva d'Amérique et, sans tarder, son talent s'affirma. Versatile à l'extrême, passant sans crainte du vieux thème architectural à l'inspiration paysagiste, doué d'une vitalité peu commune, même pour un Américain, Hornby tâte de tout, goûte de tout. L'Angleterre et l'Amérique raffolent de ses productions et Paris, où il montre ses œuvres depuis 1907, — il est membre de la Société des Amis de l'eau-forte, — l'apprécie et l'encourage.

Donc, M. Hornby est avant tout Américain. La vision rapide et l'exécution concise sont ses caractéristiques. Il est resté le brillant dessinateur d'il y a huit ans, qui enlevait de si charmants « monotypes » aux soirées de l'American Art Association. Depuis, son talent s'est développé, mais ses qualités naturelles n'ont pas changé : compréhension décisive des grandes lignes du sujet, transformation immédiate du thème en œuvre d'art, sans la moindre superfluité de détails. On peut s'effrayer, il est vrai, de cette légèreté de touche peut-être excessive, de cette pénurie apparente de matière. M. Hornby, dans sa verve, ne rend pas toujours pleine justice à la majesté de nos vieux monuments, à la signification de la pierre. Mais là où son idéal et sa manière le servent à merveille (sauf dans quelques scènes parisiennes, qu'il exagère ou dénature), c'est dans le traitement artistique de la vie affairée et bruyante des grandes cités. Son œil vif est exercé à en suivre les manifestations multiples et son

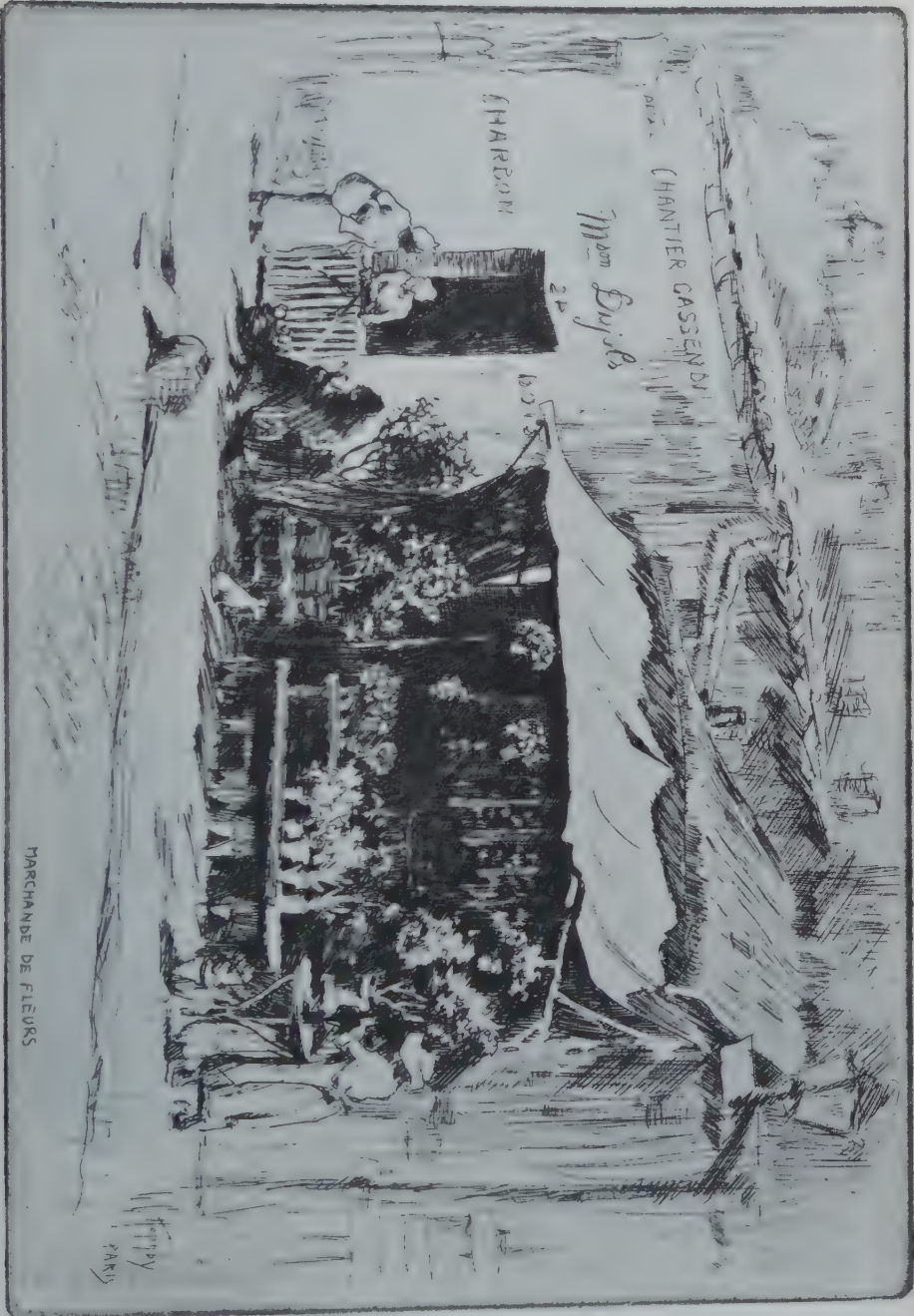
cœur sait discerner, dans la fantasmagorie incessante de la rue, ce qui est essentiel et permanent.

Aussi le meilleur de ce qu'il nous a donné, jusqu'ici du moins, est-il le produit du pavé et du boulevard, soit qu'il nous emmène aux fantastiques « gratte-ciels » de Broadway, ou à Londres, débordante d'humanité, ou à Paris, l'inspiratrice éternelle, cassette des formes défuntes et berceau des formes à venir. C'est la rue qui inspire l'Américain, c'est pour elle qu'il tente aventure. Ainsi, pour en fixer le chatoiemment, il a eu recours, ces temps derniers, au crayon de couleur, d'un maniement si délicat. Son exécution impavide, devant un modèle aussi frémissant, est sûre de plaire à un siècle comme le nôtre, qui veut ses jouissances pleines autant que variées.

M. Hornby a devant lui beaucoup d'avenir. Un conseil pourtant, celui qu'il faut donner à tous les Américains, à tous ceux qui nous arrivent de là-bas avec leur fougue, leur enthousiasme vigoureux et jeune : pousser, pousser toujours, et, surtout, ne pas se hâter. L'art est long et ne souffre pas qu'on le presse.

PAUL CHAUVET





MARCHANDE DE FLEURS



Cliché Druet.

LA PLAGE, PAR M. MAURICE DENIS

(Exposition internationale de Lyon.)

L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE LYON

LA PEINTURE ET LA SCULPTURE



BUSTE

DE JEUNE FILLE
PAR

M. MIETSCHANINOFF
(Exposition internationale
de Lyon.)

La section des Beaux-Arts de l'Exposition internationale de Lyon, organisée à part des Salons et des entreprises commerciales, sur une liste d'invitations loyalement établie par des hommes indépendants, se devait de présenter au public un ensemble d'œuvres choisies avec une entière impartialité.

Ce dessein a-t-il été réalisé? On ne peut l'affirmer. Quelques peintres et sculpteurs illustres ont dédaigné nos avances réitérées, auxquelles, d'autre part, les « jeunes » ont répondu avec enthousiasme. Pour un Roll qui, à lui seul, emplit une salle et nous montre le meilleur de son œuvre, nous voyons MM. Bonnat, J.-P. Laurens et Besnard n'être représentés chacun que par une seule toile, empruntée par nous au musée du Luxembourg.

Il nous est revenu que certains artistes notoires ne se souciaient pas de prendre part à des expositions où figurent des « fauves ». C'est pure calomnie. Ces artistes, qui ont

été jeunes et, je veux croire, audacieux, savent qu'il faut considérer avec respect et sympathie les novateurs, même excessifs. J'ai écrit « respect » et j'explique. Ces jeunes gens, dont on s'est moqué à toutes les époques, pour réaliser leurs théories, se soumettent à la misère et au ridicule. Mais, direz-vous, ils atteignent quand même à la renommée par le scandale. Le beau résultat ! La renommée scandaleuse ne nourrit pas son homme. Le snob feint de s'intéresser aux nouveautés les plus déconcertantes, mais il n'achète que des peintures de tout repos et commande le portrait de sa femme au meilleur élève de Dubufe.

Donc, pour tenir la balance égale, depuis la peinture académique, si vivace, qu'elle subsiste malgré l'absence presque totale de dessin et de couleur, jusqu'aux tentatives si difficiles de ces derniers venus qui ont pris à tâche de représenter les choses à la fois dans l'espace et dans le temps, nous avons tout accueilli.

C'est que nous croyons à l'efficacité de ces expositions d'ensemble. Non certes pour le critique d'art, qu'elles inclinent à de dangereuses synthèses, mais pour l'artiste et pour le public.

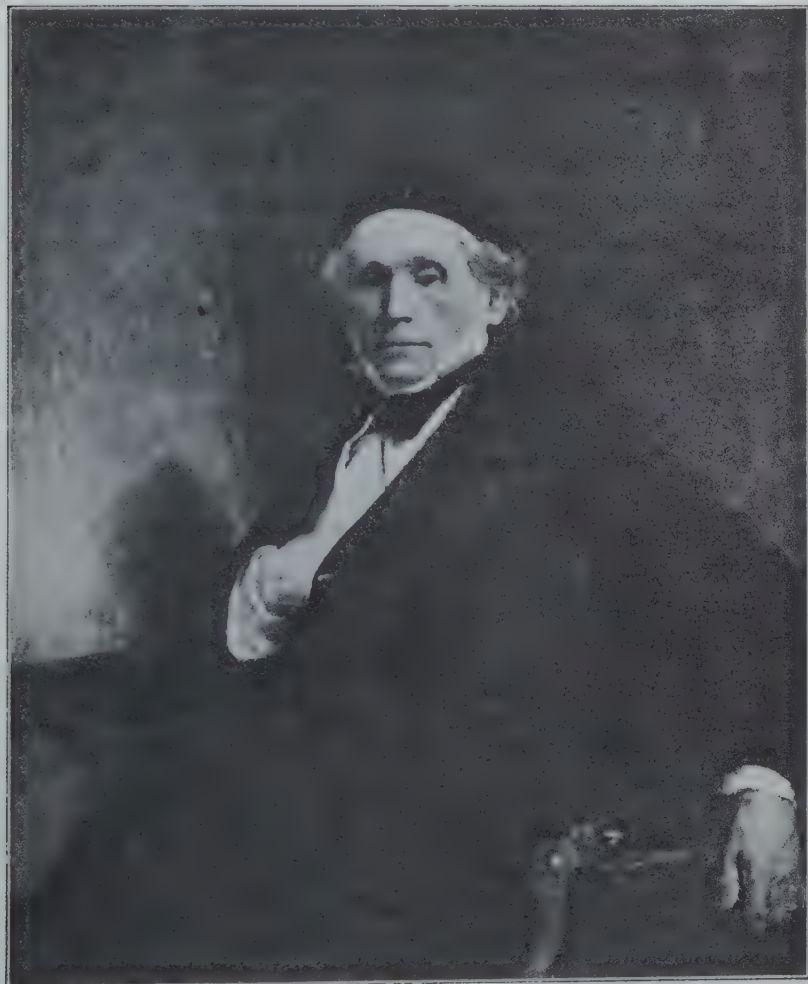
L'artiste peut, en effet, y estimer son effort par des comparaisons inattendues. C'est comme une confession publique. Tel se reconnaît dépourvu d'une vertu soudain proclamée par un autre et se découvre atteint d'un vice que le voisin avoue et définit.

Les expositions particulières ne réunissent que des semblables. C'est la léproserie ou l'assemblée dans les catacombes. Quant aux Salons annuels, les œuvres d'art y sont noyées dans le médiocre, à ce point qu'elles perdent toute signification. Au contraire, les salons d'Expositions internationales, qu'ils se tiennent à Gand, à Rome ou à Lyon, sont comme les États Généraux de l'art.

Ils ont aussi leurs inconvénients, auxquels nous avons remédié de notre mieux. On ne peut nier que, même pour des œuvres d'art excellentes en soi, il est des rapprochements nuisibles. Aussi le comité n'a-t-il pas eu la pensée scélérate d'assembler les contraires. Dans des salles nombreuses, également éclairées, et tendues d'étoffes de couleurs différentes, nous nous sommes efforcés de grouper, sur le fond qui leur convenait le mieux, et d'après leurs analogies, les œuvres qu'on nous a confiées. Il s'en est suivi que les diverses écoles peuvent être comparées, non par le même regard, mais seulement par le souvenir. Dans deux salles contiguës, les colorations sombres d'un Cottet et d'un Simon se détachent sur un fond cramoisi, tandis qu'un damas de couleur mastic met en valeur les harmonies

subtiles de M. Vuillard et de M. Bonnard, que soutiennent les taches sombres de bronzes de M. Rodin, posés dans l'intervalle des toiles.

Nous avons ainsi tenté de présenter, avec une entière honnêteté, un résumé de l'art français contemporain. Entreprise hasardeuse!



PORTAIT DE J.-N. ROBERT-FLEURY, PAR M. L. BONNAT
(Exposition internationale de Lyon.)

Peut-être qu'à cette heure, dans un village ignoré qu'il faudra un jour marquer sur la carte des Arts des mêmes caractères que Vétheuil, Pont-Aven, Auvers ou le Jas-de-Bouffan, un solitaire s'occupe à bouleverser l'esthétique! Et qui donc, organisant, il y a trente ans, une exposition universelle de la peinture, eût songé à y appeler Cézanne, van Gogh ou Gauguin?

*
* *

Cet éclectisme, qui nous est maintenant une parure, nous ne l'avons pas obtenu sans lutte. Pour certains d'entre nous, que la quarantaine a touchés, ce vers de Mallarmé :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres !

sonne avec une intensité poignante. Et tout notre désir se tend, non vers un passé mort et que nulle parole ne peut ranimer, mais vers les nouveaux venus qui bégayaient le secret du vivace demain, vers ceux qui touchent une corde, peut-être fausse, mais qui vibre tout contre un cœur qui se sent déjà blessé, vers les maîtres d'un émoi nouveau. Il semble que la flamme soit plus belle à qui sent déjà le goût de la cendre. Ce Démon de midi que Paul Bourget débusque dans notre morale de quadragénaires, il travaille aussi notre sens esthétique. Ce goût de la vie plus inquiet, cette saveur plus âpre de l'instant, qu'exalte je ne sais quel obscur désespoir, nous fait aimer ce qui déchire en quelque sorte un épiderme déjà durci, ce qui nous ravit en nous étonnant et nous force à violer des sensibilités jusqu'alors inertes. Il n'est plus sûr exorcisme qu'un chapelet. Nous avons dressé une liste de noms.

Voici M. Bonnat et son très beau portrait de Robert-Fleury (1865). Une belle face amaigrie, les yeux bien enchâssés dans les orbites, les vêtements à peine indiqués, la main gauche, qu'on voudrait plus vivante, tombant sur le bras d'un fauteuil.

M. Gabriel Ferrier se tient tout près, avec une ravissante petite figure (*Antoinette*), proie certaine pour quelque numéro de Noël, et un superbe portrait de M. Édouard Aynard. Les Lyonnais ne se lassent pas de considérer avec reconnaissance et respect l'effigie parfaitement ressemblante de cet homme qui fut comme l'incarnation de leur cité.

Une dame s'ennuie, non sans distinction, dans une grande toile de M. Baschet (*Portrait de M^{me} G.*), tandis que de nobles personnes s'adonnent, grâce à M. Joseph Bail, au plaisir un peu triste de la *Lecture* (sans doute de l'Henry Bordeaux), dans un appartement de l'avant-dernier siècle. Les meubles y sont d'une vérité criante, les reflets du parquet, la cire que bleuit le jour frisant, s'y juxtaposent comme à miracle, et le jour lui-même, filtré par les mousses-

lines des fenêtres, s'introduit et se répand dans la pièce avec le savoir-vivre et la discrétion d'un abbé de la bonne époque. M. Joseph Bail est notre dernier Hollandais, car, pour les Hollandais



Cliché Bulloz.

JEUNE RÉPUBLIQUE, PAR M. A. ROLL
(Exposition internationale de Lyon.)

de Hollande, M. Kees van Dongen nous en apporte une image bien opposée, par son *Portrait de M^{me} V. D.*

La figure s'enlève, c'est le mot juste, sur un fond uni de laque vermillon. Comment ce visage, pétri de roses et de verts, et de la pulpe des jacinthes, conserve-t-il toute sa valeur et se modèle-t-il sans ombre sur un fond aussi violent? C'est le secret du vrai

peintre. — Cependant, direz-vous, ce portrait ne me satisfait pas. Je ne puis me faire à ce parti pris d'ombres vertes, à cette excessive simplification, à cette négligence voulue de tout un côté de l'œuvre. — Dites alors que ce tableau vous gêne parce qu'il n'est pas peint comme vous l'auriez fait vous-même, si vous saviez peindre; ou dites autrement : M. van Dongen ne peut-il peindre comme tout le monde? Mais peindre, est-ce perpétuer une tradition ou s'efforcer d'interpréter sur la toile notre sentiment de la nature? Que le corps tout entier surgisse puissant et souple comme une grande tulipe, que les yeux s'entr'ouvrent, dominateurs jusqu'aux défaites de la volupté, que la bouche paraisse exhaler le parfum de cette chair fastueuse, le chant de cette belle vie rythmique, cela ne vous suffit point? Il aurait fallu, pour contenter votre esthétique avertie, que le peintre pourléchât ses ombres, et qu'il fit, à force d'application, une chose morte, de cette peinture incomplète, je l'accorde, mais vivante? — Cependant, mon ami, je ne voudrais pour rien au monde avoir ce tableau-là chez moi. — Laissez-le donc, vous avez visité trop de musées. Mais qu'un amant de la femme, Casanova ou Stendhal, parcoure plus tard la galerie de nos peintres, pensez-vous qu'il négligera le *Portrait de M^{me} van Dongen* pour un La Gandara?

*
* *

M. Alfred Roll, par un acte de franchise courageuse, qui ne saurait étonner de sa part, a tenu à résumer, pour les visiteurs déjà nombreux de l'Exposition, l'œuvre de toute une vie consacrée à la peinture. Depuis une *Odalisque couchée* (1873) qui fut son second « Salon », jusqu'à ces *Chevaux affrontés* (1912)¹ où sa manière puissante et large s'est attaquée au sujet le plus difficile, tous les aspects du talent de cet artiste sont ici représentés. Et les mêmes qualités les marquent : la force, la solidité, la santé, le goût du vrai, le dédain des habiletés d'école. Enfin, voici un peintre qui n'est pas distingué! Un sang riche et heureusement plébéen circule dans ces chairs épanouies au soleil. Une joie saine irradie des attitudes simples, des paysages heureusement dépourvus de cygnes, de colonnades et de cyprès. C'est la vie de chez nous; cette franchise, cette pureté, cet heureux sourire qui nous accueillent dans les champs; l'immortelle beauté des foins, du bétail, des eaux claires, des jeunes filles.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1912, t. I, p. 369.



Van Dongen pinx.

PORTRAIT DE M^{ME} V. D.
(*Exposition internationale de Lyon.*)

IMP. G. PETIT

Je ne puis m'empêcher d'établir entre l'œuvre de M. Roll et l'œuvre de Zola un parallélisme qui n'est pas sans les grandir l'une et l'autre. Tous deux amoureux de la terre et du travail, ils devaient également se laisser tenter par le désir de toucher l'âme populaire. Je pense qu'ils y ont échoué tous deux. *L'Assommoir* n'a jamais guéri un ivrogne. Et cette fille de joie (*Après la douleur*), nue et verdissante sur sa pailasse, rançon des petits hôtels, des cabarets de nuit et des 100 H-P., image plus effroyable de la misère sociale, de notre misère, que ces cadavres mangés aux vers que nous montre



NUBIENNE, PAR M. ÉMILE BERNARD

(Exposition internationale de Lyon.)

Valdes Leal, qui détournera-t-elle de la tentation d'un soir d'amour, dans le faubourg qui sent l'absinthe et le lilas?

L'influence de Gauguin se marque dans les œuvres de MM. Émile Bernard, Paul Sérusier et Maurice Denis. M. Émile Bernard, qui donne, à mon avis, beaucoup trop de temps à la métaphysique, expose une seule toile où se trouvent rassemblées les qualités les plus solides et les moins voyantes de dessin et de coloris. Il suffit de rapprocher sa *Nubienne* des illustrations de M. Dinet, pour comprendre ce qu'est le véritable orientalisme et de quel côté doit se diriger la peinture exotique. Nul clinquant, pas d'arrangements artistiques, de pagnes multicolores, de gris-gris, de tamtams, mais un sens profond du caractère des races, traduit par la vérité, la simplicité des attitudes, et, dans les paysages, une lumière vraie qui

ne veut pas surprendre celui qui n'y est pas allé voir. Ces leçons, Gauguin les a inscrites dans ses tableaux de Papeete où subsistent la douceur primitive, la tristesse puérile de ces beaux pays voués à l'Européen. Nous retrouverons dans les musées ethnographiques les costumes et les amulettes, mais seulement sur ces toiles immortelles vivra cet accord rompu à jamais de l'indigène et de la terre qui l'a

nourri, du bonheur inconscient et de la lumière natale.

La gaucherie n'est pas le moindre charme de M. Sérusier, gaucherie de dessin et gaucherie de coloration par quoi ses œuvres prennent un accent personnel inoubliable, une saveur des plus rares.

Pour M. Maurice Denis, il participe aussi de cette bienheureuse gaucherie, venue de Gauguin, et qui nous console des habiletés de nos peintres à la mode. Mais j'ai comme un soupçon qu'il doit parfois le faire exprès. Mettons : c'est un habile maladroit. Il sait mieux que personne quel accent de vérité donne



Cliché Druet.

MADONE, PAR M. P. SÉRUSIER

(Exposition internationale de Lyon.)

à une œuvre d'art cette hésitation qui atteste que tout objet représenté vient en quelque sorte d'être découvert, d'être vu pour la première fois. Et je crains qu'il ait mis cette observation dans son code. Car M. Maurice Denis possède un esprit sagace et ordonné, une intelligence claire et méthodique qui observe, classe et compose. Si les parallèles littéraires n'étaient aussi vains qu'aisés, j'oserais le comparer à Racine. Entendez qu'il connaît, lui aussi, ses classiques, ses maîtres : il a annoté Giotto, Benozzo et l'Angelico.

Si donc il semble parfois recevoir du monde une impression imprévue, croyez que sa surprise est volontaire.

Sa *Grande Plage* est un délicieux morceau décoratif. Le parti pris de rose et de bleu nous donne une impression de suavité tendre, de fraîcheur chaste que corroborent les nus édéniques. Je songe à un Fra Angelico des bains de mer. Bonheur peut-être un peu simple, douces figurations de la joie que procurent la pureté, la lumière, l'espace, et des instincts célestes. C'est la baignade d'idéales nonnains. J'y voudrais l'oiseau de *Vert-Vert* au doigt plié de l'une d'elles. Mais un peintre insensible aux blandices du couvent sera toujours mécontent de ces nus si semblables de couleur et où tous les luisants sont identiques. Il en voudra à l'artiste d'avoir si délibérément renoncé à l'imprévu, à l'accent de nature que pouvait lui fournir l'observation directe. Devant tant de jolies pucelles noyées dans le bleu, il songera à la Bethsabée de Rembrandt, orde et fanée. On ne sait jamais les choses par cœur. Combien je préfère à cette *Grande Plage* ces bouts d'études du même peintre, où des enfants aux vifs maillots sont surpris jouant au bord des flaques, et le soleil sur le sable, et l'eau noire et verte à l'ombre des tentes!...

*
* * *

Peut-être trop de raison en art, comme en philosophie, est-ce un danger. Une technique trop précise risque aussi de conduire à la monotonie. Quelle que soit la diversité des sujets et des effets, rien ne se ressemble comme deux tableaux de M. Signac. Il obtient, à coup sûr, par l'emploi de couleurs pures juxtaposées suivant des lois inflexibles, des « mélanges optiques » d'un éclat, d'une transparence rares. Il y manque le je ne sais quoi d'abandonné, de hasardeux, qui fait pour une part le charme des études sur nature. Les toiles de M. Guillaumin participent un peu du même défaut. Mais la touche plus large, la pureté des tons moins sévèrement gardée, font d'un paysage comme les *Bords de la Creuse*, simple étude de terrains, une œuvre remarquable, par la sonorité des nuances, la qualité de l'atmosphère, la solidité des plans.

Cette division de la couleur, préconisée par Monticelli, chère à M. Henri Martin et à M. Le Sidaner, qui y a trouvé le rythme de tant de romances sans paroles et de chansons grises, M. Claude Monet (*Waterloo Brige*) l'a conduite à la perfection par une mul-

tiplicité infinie de touches où le rayon joue et se diversifie suivant un miracle analogue à celui de la nature elle-même.

Toutefois, le pointillisme, le divisionnisme, le néo-impressionnisme, du grand Seurat, de Cross, de Pissarro, de Signac, de Lucie Cousturier, devait créer un poncif. Nous avons vu, depuis, de bons classiques, encore tout parfumés du *Boschetto*, se vêtir de la peau des fauves et déguiser une irrémédiable banalité sous quelques audaces superficielles.

Il semble qu'il faille chercher dans cet avilissement de l'impressionnisme une des raisons d'être du cubisme. Les premiers cubistes ont voulu, par la construction géométrique des objets, revenir à une plus évidente affirmation des volumes, replacer la réalité sous l'apparence. Déjà Léonard de Vinci et Albert Dürer avaient ainsi « cubifié » des académies. La Bibliothèque de Lyon possède un grand dessin de Luca Cambiaso tout entier établi d'après ce principe. Mais après ces premières stéréotomies, que d'audacieuses tentatives ! On ne voulait que détruire la Bastille... Depuis, les écoles se sont succédé, renchérissant l'une sur l'autre, et ce mot « cubisme » que j'emploie à regret, n'a de valeur qu'en tant qu'il désigne les tendances communes à un certain nombre de jeunes artistes.

Que veulent ces cubistes, dont les visiteurs ordinaires des Salons et certains peintres arrivés, établis définitivement sur une esthétique immuable et nourricière, se moquent avec tant d'esprit ? Et comment discerner un système parmi toutes ces tendances obscures, tous ces vouloirs débridés, comment analyser, comment même décrire ces œuvres qui, sorties de l'ombre, imposent tranquillement aux visiteurs ahuris les résultats, les « réalisations » auxquelles une nouvelle philosophie de l'art a conduit des talents réels, suivant des normes déconcertantes ?

Ils sont nombreux, en France, et plus encore à l'étranger, ceux que séduit le nouveau schisme. Beaucoup d'entre eux donnent des preuves d'un incontestable talent, même à nos yeux de « passésistes ». C'est M. Picasso, qui peignit à vingt ans, suivant les influences de Goya et de Manet, les inoubliables *Saltimbanques* et *Trois Hollandaises* qu'on vit à la vente de « la Peau de l'Ours » et dont il est impossible à tout amateur de peinture de n'avoir pas admiré les qualités de vision directe et l'àpre caractère, Picasso, pris tout entier aujourd'hui par l'observation et la notation des formes dissociées, des plans, des volumes, des rythmes, sans presque aucun souci de la couleur, couvrant ses toiles d'indéchiffrables compositions. C'est M. de la Fres-

naye, qui élargiten quelque sorte l'impressionnisme et tâche à peindre l'instant, ou, si l'on peut dire, l'accord des instants dans la couleur et dans la forme, et la persistance sur la rétine des impressions



Cliché Sylvestre.

DESSIN « CUBISTE », PAR LUCA CAMBIASO (1527-1585)

(Bibliothèque de la Ville de Lyon, Cabinet des estampes.)

claires venant s'imposer sur les parties sombres ou neutres incluses dans le même champ visuel; en un mot, ce que perçoit un œil inattentif, notre œil, quand nous ne pensons pas à analyser, et, par suite, à défigurer la sensation; cette vision soudaine et puissamment

vivante que Mallarmé s'est efforcé de rendre en poésie par certains raccourcis éclatants :

.
Ce blanc vol fermé que tu poses
Contre le feu d'un bracelet.

Dans son grand tableau, *Marie Ressort*, il semble que l'entre-croisement, l'interpénétration des surfaces lumineuses, le choc rythmique des ombres et des lumières, les masses mouvantes et non détermi-



LYON, VU DE LA CROIX-ROUSSE, PAR M. PIERRE BRUNE

(Exposition internationale de Lyon.)

nées des feuillages, souvenirs de valeurs sombres et impossibles à délimiter sur un ciel lumineux, nous donnent une sensation d'art non encore éprouvée. C'est comme une traduction, encore bégayante et incertaine, mais nouvelle, de notre émoi en face de cette Nature que nous ne savons regarder d'un œil neuf, mais seulement défigurée par d'antérieures réalisations picturales.

D'autres jeunes peintres dont les œuvres figurent à l'Exposition de Lyon se réclament des théories nouvelles : M. Derain, coloriste puissant, dédaignant le sujet pour mettre en valeur, dépouillées de tout agrément, ses vertus originales ; MM. Gleizes et Metzinger, qui furent les annonciateurs du nouveau Verbe ; M. Pierre Brune, dessinateur sûr, contempteur volontaire du sourire et de la grâce,

imbu de ce jansénisme si fécond des néophytes; M. Raoul Dufy, vive intelligence et riche palette; M. André Lhôte, délicat et fleuri; M. Diego Rivera, que l'étude semble devoir ramener aux formules anciennes.

*
* *

Le public s'est accoutumé à considérer comme une indissoluble triade MM. Bonnard, Vuillard et K.-X. Roussel. Aussi bien leurs



LES PETITES VOITURES EN JUIN, PAR M. VUILLARD
(Exposition internationale de Lyon.)

tableaux voisinent-ils à la même vitrine du boulevard, et la même réputation d'indépendance, de libre recherche, de mépris de l'officiel les entoure. M. Bonnard est un peintre « difficile », comme il est des auteurs difficiles, en ceci qu'il fait montre d'une originalité sans cesse jaillissante et que son métier est de n'en pas avoir. On s'en aperçoit à l'hésitation, au désarroi des faux amateurs devant chaque œuvre nouvelle de cet artiste. Il semble qu'il apprenne à peindre sur chaque nouveau motif. On croit pouvoir le comprendre sans l'avoir étudié, car il est communément admis qu'il faut s'initier lentement à une poésie, à une philosophie, à une musique, mais que,

pour la peinture, un lorgnon d'écaille et un petit vocabulaire suffisent. *Non hic piscis omnium.*

Pas plus que M. Bonnard, M. Vuillard ne séduira les foules. Il répugne également aux gros effets, aux violents coloris, aux indications outrées de valeurs. Mais il nous donne de précieuses notations de la vie quotidienne. Tous ses personnages, et aussi ses paysages, ont leur caractère, leur trait marquant, à la Rétif. Pas une réminiscence d'atelier. Les moindres aspects sont cueillis dans leur fleur par ce charmant et spirituel mémorialiste. La bonne et son panier, le chien en quatre taches jaunes, l'arbre aux feuilles neuves et dont le tronc est vêtu d'ombre légère, et d'un coin à l'autre de la toile, éclairs subtils, rayons furtifs, cette gaieté pimpante de Paris au printemps. Les tableaux de M. Vuillard restitueront à nos neveux, notre temps, notre vraie vie de tous les jours, bien mieux que ne fait à cent ans de distance l'ennuyeuse, confuse et sèche *Promenade* de Debucourt. Ils leur conserveront ce que bien peu de peintres de chez nous, trop assujettis à l'académisme, ont su rendre, et qu'on trouve dans Guardi, dans Longhi, le sentiment de l'heure urbaine, l'indéfinissable qui fait la couleur d'une époque.

Chez M. K.-X. Roussel, l'observation est peut-être moins directe, sauf dans certaines natures mortes. Moins de sensibilité, semble-t-il, et plus de discipline. Une poésie antique composée de peu d'éléments, un thème plutôt qu'une restitution, des pins, un coin de mer bleue, quelques nus, nymphes et satyres, mais une draperie rose envolée, les ombres tachant le sol, mettent dans cette idylle qui risquait d'être littéraire, une sûre note picturale.

Les Lyonnais tiennent dans cette Exposition une place fort honorable et digne d'un illustre passé artistique. M. Jacques Martin, dont le musée du Luxembourg possède depuis longtemps une *Nature morte*, nous montre ici les diverses faces de son souple et vigoureux talent : un nu splendide (*Septembre*) parmi des cascades de fruits et de fleurs sous un ciel d'azur profond et d'argent, à la Véronèse, sorte d'hymne en l'honneur de toutes les beautés, de toutes les voluptés de la terre :

La Nature servait cette amoureuse agape,
Tout était miel et lait, et feuillages et fruits...

des *Roses trémières et cerises*, puissante symphonie de blancs, de verts et de rouges, un *Paysage* où l'originalité du maître se décèle en chaque détail, depuis les verdure, d'une large et sûre exécution,

jusqu'aux personnages saisis du coin de la brosse dans la vérité de leurs attitudes. La principale caractéristique de la peinture de M. Jacques Martin, c'est une harmonie impeccable de tons montés à l'extrême et se soutenant sans défaillance; et aussi une technique franche, chaque touche en pleine pâte, un « métier » sain qui répugne aux habiletés, aux frottis de laque pure de M. Manguin. M. Morillon subit pour un temps l'influence de l'école cubiste; sa nature probe et studieuse s'accommode de cette discipline qui le



PAYSAGE, PAR M. JACQUES MARTIN

(Exposition internationale de Lyon.)

force à diviser les surfaces. Cet artiste travaille avec lenteur et obstination à dégager sa vision personnelle et il y parviendra. A côté d'un *Portrait* fort discutable, M. Adrien Bas affirme dans deux *Paysages* de précieuses qualités. M. Brouillard connaît à merveille le jeu des complémentaires et il sait en tirer des effets éclatants. M. Barthomeuf peint avec mélancolie des verdure discrètes et un peu lourdes sous des ciels délicats; M. Bépi-Martin, dans l'atmosphère humide de l'Égypte, dresse l'antique et rêveuse silhouette des fellahines; M. Cavaroc pare de couleurs riantes paysages et fleurs; M. Combet-Descombes excelle à dégager d'un brouillard bleu et fluide — le brouillard des beaux jours à Lyon — l'énorme masse du pont de la Guillotière, tandis que M. Fargeot groupe avec esprit, parmi des

meubles désuets, les atours fanés des belles du vieux temps. M. Godien s'efforce à rendre l'atmosphère fumeuse — vapeurs de vins, de corps et de lampions — des fêtes populaires. Il y réussit beaucoup mieux que M. Girin à faire étinceler le soleil sur une mer surprenante. Les paysages d'eau de M. Pourchet sont d'une sensibilité fine et distinguée que ne gâteraient pas quelques notes vigoureuses. Les divers aspects de Lyon, brouillard couleur de suie ou soleil implacable, sont justement retracés par M. Lacour, alors que M. Francisque Martin, s'évadant vers les Espagnes, fait briller au soleil les stores des belles Aragonaises. La délicate poésie de M. Morisot se complait dans ses forêts aux troncs parallèles,

M. Castex-Degrange, malgré son grand âge, exécute avec brio de vastes chromos d'après Saint-Jean. MM. Piot et Bonnaud traitent le portrait suivant la méthode classique et, par des techniques différentes, se rallient à l'esthétique de M. Abel Faivre et de M. Jacques Blanche. Les vaches et leurs pâturages n'ont plus de secrets pour M. Terraire. Il faut regretter que M. Senard, qui expose de fort beaux dessins, ne nous ait envoyé aucun des bouquets de roses où il excelle. Je voudrais, dans les portraits de Cohendy, plus de franchise, mais sa *Nature morte* fait preuve de qualités peu communes. Parmi les sculpteurs, signalons M. Chorel, dont l'*Autel à la Musique* et le *Projet de Monument à la Batellerie du Rhône* sont à la fois d'un sculpteur de talent et d'un architecte original, et M. Félix Dumas, gracieux et spirituel dans sa *Fontaine* où une chèvre et son chevreau se disputent quelques feuilles de chêne.

*
* *

Il nous est impossible de grouper, fût-ce par de lointaines analogies, les quelque vingt peintres qui ont encore envoyé à notre Exposition d'indiscutables témoignages de leur talent. Ce n'est pas un des moins glorieux caractères de notre époque que cette répugnance des jeunes artistes à s'enrégimenter, que ce goût prématuré de la recherche personnelle, du libre examen. Et ce temps, qui ne produira peut-être pas de chef-d'œuvre, en paraît digne plus qu'aucun autre. Abandonner une technique apprise où il eût été facile de passer maître, renoncer à regarder et à produire suivant des règles éprouvées et se remettre à l'école sous le sévère contrôle de soi-même, demande de l'abnégation et du courage. Ce courage, fréquent aujourd'hui, est la véritable sauvegarde de l'art. >

M. Henri-Matisse est déjà considéré par beaucoup de jeunes gens comme un maître. Son influence sur eux est évidente. Il nous offre une seule figure, *Joaquina*, dessinée d'un trait robuste et sûr, fait pour se graver dans la mémoire. C'est comme un bel *ostrakon* égyptien, avec, par surcroît, l'admirable rapport, délicieux de saveur nouvelle, fruit non encore goûté, des couleurs harmonisées autour d'un noir puissant. L'amateur non averti s'y trompe et sourit; le vrai peintre en demeure frappé au plus intime de sa sensibilité. La *Séance de pose* de M. Laprade nous retient par l'infinie variété des gris bleus évoluant autour d'un noir initial. On peut reprocher à cette toile quelque nonchalance de facture, mais qui ne connaît des chansons plus émouvantes d'être inachevées? Un reproche analogue de faire incomplet peut être adressé à un *Portrait* par M^{lle} Charmy, à cela près que ce n'est point ici nonchalance, mais, au contraire, volonté évidente de n'inscrire



JOAQUINA, PAR M. HENRI-MATISSE
(Exposition internationale de Lyon.)

que la sensation aiguë, recherche acharnée de l'émotion personnelle, sans souci de plaire ni même d'expliquer; et tout le reste, pourrait-elle dire, est peinture. M. Charlot fait penser aux Le Nain et à Cézanne. Il ne possède ni le métier des uns, ni de l'autre, la « petite sensation »; les ombres sont lourdes, les lumières tristes, mais un réalisme latent donne de l'intérêt aux figures et même aux accessoires. Un reproche du même genre pourrait être adressé à M. Suréda, dont les couleurs violentes et insuffisamment nuancées alourdissent les compositions, attachantes

par la recherche des types ethniques et les groupements bien agencés.

Je préfère aux portraits de M^{me} André-Cornillac ses paysages moitié dessinés, moitié peints, d'une touche franche et juste qui fait penser à Jongkind. Cela est d'une impression nette comme ce qu'on voit le matin en ouvrant sa fenêtre. Très heureusement traités, et d'un arrangement ingénieux sont les paysages et les natures mortes de M. Francis Jourdain, qui simplifie sans escamoter, et à qui je reprocherai seulement quelque monotonie dans les verts. Les montagnes du Dauphiné, terre natale de M. Jules Flandrin, sont peintes par lui avec l'intelligence et la délicatesse d'un fils pieux. La lumière s'assoupit entre les arêtes bleuissantes, suspend les cimes pures dans l'air raréfié, tandis qu'un soleil réel baigne les arbres du premier plan et se découpe dans une barrière à claire-voie. Son *Petit Musicien* est une gracieuse églogue où il ne me déplait pas de découvrir quelque influence de M^{me} Marval. M^{me} Marval expose une très vaste composition, *Le chat noir et la chatte blanche*, prétexte à grouper dans un paysage peu précis, mais d'une charmante tonalité, une demi-douzaine de nus féminins, suaves, mais inconsistants, êtres fragiles voués à la volupté sans que leur anatomie leur en permette les gestes. Deux belles et précises natures mortes, une *Guitariste*, font valoir le faire classique, la limpide technique de M. Valotton, tandis que M. Dufrénoy, empâtant à l'excès, atteint à des effets d'une surprenante délicatesse. Les *Fleurs* de M. Albert André nous donnent un plaisir complet, tant par le juste accord des nuances que par le rendu impeccable des diverses matières. Ses *Baigneuses* fleurissent à merveille les pierres ruinées d'un vieux pont.

M. Lacoste dessine avec une précision scrupuleuse, peint avec sincérité et ne se garde pas de quelque sécheresse. Cependant, M. d'Espagnat, maître de son art, décorateur inné, procède par vastes surfaces et cerne largement ses figures. J'aimerais de voir ses allégories orner les murs de quelque cour intérieure, dans le soleil dormant et l'odeur des plantes surchauffées. Avec M. Marquet, M. Camoin est un des paysagistes sur qui il semble qu'on puisse fonder les plus sûrs espoirs. Ces espoirs, M. Marquet les a d'ailleurs réalisés par ses *Vues de Rouen*, ses *Inondations* et plusieurs nus où se retrouvent son dessin sûr et sa couleur vraie. M. Camoin va de préférence aux horizons ensoleillés. Ses *Cafés à Tanger* nous ramènent à la véritable lumière, si tristement salie par les peintres

aits orientalistes. M. Mainssieux est jeune. Les disciplines qu'il s'est imposées le conduiront à un but élevé. Le souci des tons justes, la recherche du dessin précis, une science peu commune de la technique picturale caractérisent l'art abondant et divers de M. Paviot.



LE COUVENT DE SAN BONAVENTURA AU PALATIN, PAR M. MAINSIEUX
(Exposition internationale de Lyon.)

Les terribles empâtements de M. G. Bouche n'arrivent pas à alourdir son sentiment juste et fin de la couleur et sa vision si personnelle.

M. Charles Guérin est le plus peintre des peintres. Je le vois au xiv^e siècle sous le chaperon d'un Buffalmacco. Il travaille avec joie, avec abondance. Il crée en se jouant les œuvres les plus durables. Ses couleurs si riches, si grassement posées, procurent le plaisir de bon aloi que donne « l'ouvrage bien faite ». Rien n'est triste ou nul

sous son pinceau, et je sais telle timbale qui, découpée d'une toile, suffirait à nous réjouir de son prestigieux et plein rayonnement. Un *Portrait de jeune fille* en robe surannée résume fort justement la manière noble, discrète et sensible de M. Aman-Jean, dont nous aurions voulu exposer quelques-uns de ces pastels où le réseau des lignes colorées parvient à capter des idées trop subtiles pour être peintes ou écrites.

*
* *

Faute de place et faute de crédits, la sculpture est moins complètement représentée que la peinture dans notre Exposition. MM. Larrivé et Vermare, tous les deux Lyonnais d'origine, exposent, le second un *Giotto* qui se souvient du *Tarcisius* de Falguière et un beau *Troupeau à l'abattoir*, plein de piétinements et de poussière; le premier, une statue de *Baigneuse* d'un modelé étonnant de précision et de souplesse, puis un autre nu, élancé et pur. Les *Enfants* de M. Marque sont observés dans la vérité ingénue de leurs poses. M. Paul Roussel nous a envoyé une réduction de sa *Nonia* où se retrouvent le prestige et la nerveuse élégance de la grande figure conservée au Petit Palais. Les deux faces principales du talent de M. Bartholomé sont ici représentées : la grâce, par une *Fontaine* où une tendre nymphe est comme enfermée dans le cristal de l'eau; l'émotion douloureuse, la gravité funèbre, par un bronze, *L'Enfant mort*. Les enfants (*Joie d'été*) de M. Halou souhaitent la bienvenue à nos visiteurs. Sa *Baigneuse faisant sa natte* est une fort belle figure que la lumière, qui ne s'y trompe pas, caresse avec amour. M^{me} Jeanne Bardey, qui, peintre et graveur, s'est vouée à l'austère discipline de la sculpture, montre une charmante maîtrise dans le marbre qu'elle appelle *Nu debout*.

Le sévère et solitaire sculpteur Joseph Bernard, vivant ses journées dans son atelier poudreux qu'emplit le songe des œuvres lentement tirées de la pierre, filles premières-nées du ciseau sur la matière même, est un merveilleux poète de la jeunesse des femmes. Dans ses bas-reliefs si cohérents à la pierre, dans ses statues d'un mouvement si mesuré, c'est le même rythme de puissances promises à la race, amphores d'amour, chairs dont les forces latentes épousent la caresse et doublent l'étreinte, gorges gonflées de colombes, et la pureté des mains qui portent la cruche ou relèvent les cheveux. D'où vient que les pouvoirs publics ignorent M. Bernard, ignorent MM. Maillol, Halou, Despiau, Mietschaninoff, et s'obstinent à confier

l'enlaidissement de nos rues et de nos jardins aux auteurs des monuments de Jules Ferry et de Waldeck-Rousseau ? N'ont-ils jamais vu, qu'ils aient pu la méconnaître ou l'oublier, cette *Flore* de M. Maillol, poème à travers le temps de la force et de la grâce auguste ? Lorsque M. Clemenceau commanda à Aristide Maillol une statue de Blanqui pour la ville de Puget-Théniers : « Que comptez-vous faire ? » lui demanda-t-il. Et Maillol, tranquillement : « Je ferai une femme nue. » Il fit comme il avait dit, et Puget-Théniers, où d'ailleurs l'œuvre de Maillol dut être inaugurée la nuit, n'aura jamais aucune idée du pantalon et de la redingote de Blanqui, mais un nu admirable y rêve sous l'ombre mouvante, où filles et garçons viendront confronter leur beauté ou leur désir.

*
* *

Cette Exposition a jeté les Lyonnais dans une sorte d'abattement étonné. Ils s'attendaient à voir des peintres : on leur montre des artistes ; ils demandaient des fabricants habiles, quelque chose comme des photographes supérieurs : voici paraître des créateurs hésitants. Un tableau n'est plus le résultat d'un savoir-faire discipliné, mais le produit presque naturel d'une sensibilité intelligente. Les critiques ne nous ont pas été ménagées, ni les injures. Ceci, au moins était dans la tradition.

Cependant, quelques amitiés, et, avant toutes, celle du maire de Lyon, M. Édouard Herriot, nous ont soutenus. Parmi nos concitoyens, certains esprits libres, aussi dépourvus de snobisme que de parti pris, nous ont apporté leur approbation, d'autant plus précieuse qu'elle fut lente et réfléchie. Après cette secousse, Lyon ne deviendra pas un des boulevards de la peinture nouvelle ; du moins les tentatives sincères, encore que déconcertantes à l'abord, y seront-elles accueillies avec plus de sympathie qu'en aucune autre ville de province.

Quant aux artistes, que cette Exposition, et aussi ces lignes, vaine critique, — le bruit de l'eau quand le moulin tourne, — leur soient au moins prétexte à repenser ces paroles de Goethe : « Et quand tu seras ainsi formé, quand tu seras pénétré de cette vérité : « Il n'y a de vrai, de vraiment existant pour toi que ce qui rend ton « esprit fécond », alors observe le cours général du monde et, le laissant suivre sa route, associe-toi à la minorité. »

RICHARD CANTINELLI

CORRESPONDANCE DE DANEMARK

L'EXPOSITION DE L'ART FRANÇAIS DU XIX^e SIÈCLE A COPENHAGUE



ENDANT les quelques mois que j'ai passés à Paris avec mon ami M. Karl Madsen, directeur du Musée royal de peinture, pour réunir, au nom du « Dansk Kunstmuseums Forening », les œuvres, peintures et dessins d'artistes français du XIX^e siècle, qui ont orné de mai à juillet une douzaine de salles de « Statens Museum for Kunst » à Copenhague, il m'a souvent semblé que je parcourais un jardin enchanté. Le bouquet que j'avais essayé de former, je l'ai retrouvé à mon retour à Copenhague en

parcourant les salles fleuries des œuvres vivantes d'une cinquantaine de grands peintres français. Aux jours froids, humides et sombres de notre mois de mai une lumière bienfaisante rayonnait des toiles, où ces maîtres ont exprimé la joie que leur a donnée la nature de leur pays.

Parmi ces 340 œuvres, 200 tableaux et 150 dessins et aquarelles, je noterai rapidement, et presque sans commentaires, les morceaux les plus intéressants que la bonne volonté des grands collectionneurs et des marchands de tableaux parisiens nous a permis de réunir.

* * *

De David, six portraits, dont trois de la famille du peintre, qui appartiennent à sa descendante, M^{me} Bianchi : sa femme, une de ses filles, un de ses gendres, qui tous deux furent généraux de l'Empire ; au milieu d'eux, l'artiste lui-même, représenté par deux fois. Le révolutionnaire de 1791 (coll. Alphonse Kann) se trouvait rapproché du peintre impérial (coll. Bianchi), tel qu'il était vers 1813 avec sa lourde importance.

De Géricault, l'étude du musée de Rouen pour la *Course de chevaux libres*, un des plus beaux morceaux de l'Exposition, très admiré de nos meilleurs artistes : le paysage du fond évoque le souvenir de Poussin ; la composition et les couleurs locales ont je ne sais quoi de grec. Puis, un portrait de peintre inconnu, d'une belle tenue, appartenant à la collection de M. Alfred Strölin, de fort beaux dessins pour le *Naufrage de la Méduse* (Musée de Rouen), et des croquis superbes, « léonardesques », de centaures enlevant des femmes (coll. Tyge Möller).

Ne pouvant trouver des peintures importantes de Prud'hon, nous avons préféré le caractériser par ses dessins ; le plus achevé était celui de la collection E. Rouart : une jeune femme nue appuyée à une rame.

D'Ingres, trois portraits, dont l'esquisse, étonnamment libre et si amoureux-
 sement conçue, de sa première femme, et quelques dessins (coll. Lapauze).
 L'élève d'Ingres, Chassériau, était, grâce à M. Alfr. Beurdeley, représenté par sa
 célèbre *Vénus Anadyomène*, d'une ligne si souple et si riche.

Le musée de Rouen avait consenti à nous envoyer le tableau de Boissard de



PORTAIT DU GÉNÉRAL MEUNIER, PAR L. DAVID

(Collection de M^{me} Bianchi, Paris.)

Boisdenier qui fut tant admiré en 1900, à Paris, et qui évoque avec un si
 lugubre accent la *Retraite de Russie*.

Deux paysages de la forêt de Fontainebleau et quelques dessins et aqua-
 relles, des croquis de la collection Tyge Möller, provenant de l'atelier de Dela-
 croix (et copiés par lui en 1835), *Le Jaguar et le Serpent* de la collection Schöeller
 évoquaient parmi nous la grave et puissante figure de Barye.

Corot, admirable peintre de la femme et le plus grand peintre de la nature
 italienne, était ici dans la diversité de son inépuisable génie : *Vue sur Tivoli de*

la villa d'Este (coll. Ernest Rouart), *La Nymphe de la Seine* (coll. de M. Gallimard), *La Cuisine* (coll. Durand-Ruel) et diverses études de nature dont la petite vue de *La Rochelle* de la Glyptothèque Ny-Carlsberg, avec ses verts et ses gris si fins et si caractéristiques.

Delacroix, dont les grands tableaux deviennent si difficiles à trouver, n'était pas complètement représenté à notre exposition. Le grand tableau du concours de 1831 : *Mirabeau et le marquis de Dreux-Brézé* n'est qu'une œuvre officielle sérieusement étudiée, comme le prouve le *Journal* de Delacroix. On retrouve mieux la fougue romantique du grand coloriste dans des études comme *Hercule et Diomède* (Ny-Carlsberg), *Jésus au jardin des Oliviers* (coll. Petitdidier), *La Mort de Sénèque* (coll. E. Rouart), *Le Christ et saint Thomas* (coll. Georges Bernheim) et dans quatorze dessins datant de diverses époques de la vie du maître.

De Paul Huet, quelques belles études, étonnantes pour l'époque où elles furent peintes, nous avaient été confiées par la piété filiale de M. René Paul-Huet.

Les artistes de l'école de 1830, surtout les deux plus grands, Millet et Rousseau, subissent de nos jours un sort fort curieux. Très délaissées par les jeunes peintres modernes, leurs œuvres se réfugient, après avoir atteint des prix de vente fabuleux, dans les musées et les très grandes collections. Bientôt il faudra aller les étudier en Amérique.

J.-F. Millet est, heureusement pour nous, à la Glyptothèque Ny-Carlsberg, avec son célèbre tableau : *La Mort et le Bûcheron*. M. Durand-Ruel nous avait envoyé les trois grandes peintures décoratives que le maître peignit en 1864-1865 pour la salle à manger de M. Thomas. L'art de Millet est comme personnifié, avec une grandeur héroïque, dans la figure de *L'Été*, cette superbe fille de ferme aux seins orgueilleux, au ventre puissant, qui se tient droite, en statue, devant une campagne où dorment de ces moissonneurs dont Puvis de Chavannes s'est souvenu. A ces peintures s'ajoutait un ensemble des plus beaux dessins du maître : *Les Bûcherons dans la forêt*; un nu rembranesque (coll. E. Rouart), d'autres femmes nues (coll. Louis Rouart), *Les Couturières* (coll. A. Schøeller), *La Moissonneuse* (coll. Alfr. Strölin), *Le Retour du marché* (coll. Petitdidier), et un portrait de Th. Rousseau par son ami, dessin d'une simplicité grave de Primitif, autrefois chez Tillot, ami de Millet, et que M. Joseph Rignault réserve au Louvre.

Dans l'œuvre de Rousseau, le *Paysage dans les Landes*, de 1864, déjà exposé à la Centennale de 1900; le *Dormir des Gorges d'Apremont* (1849), esquisse large et puissante avec son ciel tourmenté et heureusement laissé inachevé, autrefois chez Alfred Sensier, actuellement à la Glyptothèque Ny-Carlsberg, quelques grisailles et une douzaine de très beaux dessins (coll. A. Beurdeley, Tyge Möller, Rignault, Cabinet des estampes de Copenhague) apprenaient aux amateurs de bonne volonté que cet artiste, trop dédaigné actuellement des peintres et des critiques, fut réellement un dessinateur de rare puissance expressive et de tous les paysagistes peut-être celui qui a su le mieux comment l'arbre pousse dans le terrain et offre ses rameaux à la lumière.

L'ami de ces deux artistes, Honoré Daumier, fut le plus aimé dans notre pays... Son *Don Quichotte et Sancho Pança*, le petit tableau de la collection Gallimard : *Laveuse du quai d'Anjou*, de très beaux dessins (dont la *Soupe* autrefois dans la collection Guyotin), inscrivaient son nom dans la mémoire de tous. Il est pour nous doublement intéressant à cause de notre Marstrand, un des

plus célèbres et plus grands artistes danois, dont le tempérament et le coup de crayon rappellent si souvent le grand Français. Marstrand, lorsqu'il vivait à Paris, a dû connaître les œuvres, au moins les lithographies, de Daumier : tous deux ont célébré la vie errante du héros de Cervantes.

Des deux peintres, Courbet et Manet, qui furent les deux grands promoteurs de tout le mouvement moderne et les devanciers directs du groupe impressionniste, l'Exposition a présenté un très bel ensemble d'œuvres importantes qui suffiraient à les faire connaître presque complètement.

Du colosse enfantin et génial que fut Courbet : *Palavas-les-Flots*, *Paysage du*



L'EXÉCUTION DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN (ESQUISSE), PAR MANET
(Musée royal de Copenhague.)

Jura, l'étude des *Deux jeunes Anglaises*, *La Liseuse*, un *Bouquet de fleurs* (coll. Pearson), et surtout un de ses grands tableaux de la même époque que l'*Enterrement à Ornans* : les *Paysans de Flagey*, *retour du marché*, exposé au Salon de 1854. Ce tableau, tout récemment revenu d'Amérique, nous a été prêté par MM. Bernheim jeune.

De Manet : l'*Exécution de l'empereur Maximilien* (esquisse de 1867 pour le grand tableau aujourd'hui à la galerie de Mannheim), le *Buveur d'absinthe* (1859), le *Linge* (1873, coll. Gallimard), *Faure dans le rôle d'Hamlet* (1877), le superbe *Buste de femme nue* de la collection Ernest Rouart, le *Bar aux Folies-Bergère* (1882), un portrait présumé de la maîtresse de Baudelaire (coll. Heilbut, de Berlin), curieuse esquisse qui rappelle Constantin Guys. Celui-ci est représenté par des aquarelles du musée du Luxembourg et de la collection V. Goloubev.

Quelques toiles fraîches et printanières rappelaient les deux charmantes figures des élèves de Manet, Berthe Morisot et Eva Gonzalès, restées très « femmes » dans leur art à côté du maître.

Le grand solitaire Degas n'était malheureusement représenté à Copenhague que par un tableau de *Femme nue à sa toilette* (coll. Vollard), par les *Courses* de la collection Gallimard et par quelques œuvres de moindre importance.

Sisley, Pissarro, Claude Monet, Guillaumin avaient fleuri les murs d'un choix superbe de leurs paysages harmonieux. L'une des toiles de Sisley qui ont figuré à l'Exposition, l'*Allée* de la collection J. Peytel, est maintenant léguée au Louvre, dont elle est digne. Guillaumin était présent avec trois belles œuvres de la collection Blot; Pissarro, avec des *Gelées blanches*, une vue du *Pont-Neuf* et une grande gouache : *La Moisson*. Le maître inimitable de Giverny, Claude Monet, nous dit la belle lumière de la mer, des jardins, des couchers de soleil sur les meules, ses poétiques visions de la cathédrale de Rouen; la plupart de ces tableaux datent de 1882 à 1900.

Auguste Renoir, si peu compris des Danois, nous a donné une vision d'éclatante jeunesse : *Jeune fille au bord de la mer* (coll. Gallimard). D'autres œuvres du maître, paysages de neige, jardins en fleurs, études de femmes nues, baigneuses, montrent que ce grand, mais inégal artiste, peint toujours, peint tout, comme poussé par une nécessité vitale, comme il respire.

Cézanne, le primitif « anarchiste » qui s'est fait plus classique que les impressionnistes, était venu, grâce à MM. Vollard, Bernheim et Gallimard, nous donner son rude enseignement avec sept toiles, dont deux, appartenant aux collections Gallimard et Bernheim, comptent parmi ses œuvres les plus fortes. De Paul Gauguin, autre solitaire, dont quelques ouvrages avaient déjà passé en Danemark, un tableau surtout, dans un groupe d'une dizaine d'œuvres, doit intéresser : c'était une grande toile, représentant une femme nue assise sur son lit et cousant, peinte en 1880 sous l'obsession de la *Bethsabée* de Rembrandt, et offrant une facture et une couleur qui font penser à M. Degas et à Manet. Le peintre danois Philipsen, à qui appartient ce tableau, l'a légué au musée du Louvre.

Les néo-impressionnistes étaient ici avec deux toiles de Seurat : *Les Poseuses* (coll. Kann) et *La « Maria »*, *Honfleur* (1886), appartenant au poète Verhaeren, puis quelques toiles paradisiaques de H.-E. Cross et deux marines de M. Signac.

Parmi les peintres qui se rattachent à Daumier et à M. Degas, M. Forain pourtant nous apparaît bien plus grand dans ses lithographies. Toulouse-Lautrec, au contraire, avait ici une série de portraits et d'études de femmes nues, ou à leur toilette dont la couleur et la ligne sont de la plus rare distinction (collections Blot, Petitdidier, Levesque, Tige Möller, Strölin).

De Carrière, deux *Maternités* de sa meilleure manière; de Fantin-Latour, un portrait de lui-même, déjà vu à la Centennale de 1900, et une éblouissante étude de pivoines. De Puvis de Chavannes, la *Vigilance*, de la collection Peytel, également admiré, lors de la même Exposition de 1900 et deux beaux cadres de dessins, prêtés par le musée du Luxembourg, avec deux portraits caractéristiques de Seymour-Haden et de Constantin Meunier par Legros. Enfin — et j'en oublie — quelques-uns des maîtres d'aujourd'hui : Vuillard, Henri-Matisse, le bon peintre Bonnard, charmant illustrateur de *Daphnis et Chloé*, Roussel, Marquet, Friesz, J. Flandrin, Doucet, Puy, Picart le Doux, René Piot, Asselin.

Parmi les dessins, de beaux croquis de Raffet (coll. R. Kæchlin) et une série de dessins de M. Rodin, provenant des collections Frantz Jourdain, Schøeller et Tyge Möller : des femmes nues, silhouettes voluptueuses qui se sont heureusement trouvées rapprochées des marbres et des bronzes dont un magnifique ensemble est exposé dans la Glyptothèque léguée par Carl Jacobsen à sa patrie.

* * *

Nous avons encore un but, en réunissant à Copenhague tant d'œuvres françaises : c'était de provoquer l'achat de quelques belles toiles par nos collections publiques et préparer l'ouverture d'une salle « française » au Musée de peinture.

A l'Exposition actuelle, la Glyptothèque Ny-Carlsberg a acquis le *Mirabeau et Dreu-Brézé* de Delacroix, les *Deux Anglaises* de Courbet, l'*Inondation* de Sisley. Le Musée royal de peinture vient, de son côté, d'acquérir l'*Exécution de l'empereur Maximilien* par Manet, *Les Ombres sur la mer* de M. Claude Monet, et la *Machin de Marly* par Sisley. Le musée avait déjà acquis, avant l'ouverture de l'Exposition, une grisaille de Théodore Rousseau : *Ferme dans les Landes* et le *Don Quichotte et Sancho Pança* de Daumier, de la collection Dollfus, exposé à la Centennale de 1900.

L'Exposition, visitée par beaucoup de Danois, a attiré nombre de Suédois et de Norvégiens, instruits des nouveautés les plus audacieuses de la peinture française la plus moderne par leur compatriote, le grand écrivain Thiis, l'historien de la jeunesse de Léonard. Des négociations ont même été ouvertes pour transporter la collection des maîtres français à Stockholm et à Christiania, ce qu'à notre grand regret nos engagements avec les amateurs français n'ont pas pu permettre.

Le succès a été réel. C'est pour nous un commencement de relations amicales entre les deux mondes artistiques de la France et du Danemark, rapprochement auquel, pour ma part, j'ai été heureux et fier de collaborer.

TYGE MÖLLER



LE PARADIS PERDU, DESSIN PAR DELACROIX
(Collection de M. Tyge Möller.)

BIBLIOGRAPHIE

LES LÉCYTHES BLANCS ATTIQUES ¹



es vases qui font l'objet de cette publication constituent assurément l'un des groupes les plus séduisants de la céramique antique. Ils offrent un curieux exemple de ce que les naturalistes appellent une « différenciation fonctionnelle ». A l'origine, en effet, le type du lécythe, avec sa longue panse cylindrique effilée et l'étranglement de son col, n'a rien de spécifique ni dans sa destination, ni dans son décor : les lécythes à figures noires ou rouges de l'époque archaïque s'employaient à des usages multiples et leurs représentations embrassent des sujets variés. C'est vers la fin du ^{vi}^e siècle seulement qu'on voit se constituer à Athènes et dans ses colonies (notamment à Érétrie) la classe particulière des lécythes à fond blanc, uniquement destinées à renfermer des essences parfumées qu'on répandait sur le bûcher du mort ou qu'on apportait en offrande sur sa tombe ; leur figuration, dès lors, prend un caractère strictement funéraire ; elle associe dans un vague intentionnel l'élément héroïque à l'élément domestique, les morts aux vivants.

Pendant plus d'un siècle, cette classe de vases se maintient presque sans changement avec ses proportions, son aspect, son décor caractéristiques. Un examen plus approfondi discerne toutefois des différences techniques entre la production de la première période (500-450) et celle de la seconde (450-400). Si le principe du décor reste toujours le même — couverte blanche formant le fond du tableau, figures exécutées au trait, relevées de quelques teintes plates et mates, — les vases plus récents substituent, pour le trait noir, un pigment mat au vernis employé par les plus archaïques ; ils font usage d'une couverte d'un blanc plus éclatant et moins durable ; ils offrent enfin une polychromie plus riche comportant, outre le rouge, le violet, le bleu et le jaune, un vert nuancé. Mais surtout c'est seulement dans ces vases « récents » que s'épanouit ce qu'on pourrait appeler le « style lécythique » dans toute sa beauté, dans sa suprême distinction, avec la chasteté sobre, la finesse exquise, la mélancolie apaisée de ces admirables figures exécutées d'un seul trait délicat de pinceau, rapide et sûr, rachetant, par la variété des motifs et des attitudes, la monotonie imposée des sujets. Nulle part, on peut le dire, la maîtrise du dessin attique ne s'est affirmée avec plus d'éclat que par les lécythes funéraires dans le domaine de la peinture,

1. *Weissgrundige attische Lekythen* nach Adolf FURTWAENGLERS Auswahl bearbeitet von Walter RIEZLER mit Beiträgen von Rud. HACKL. Tome I^{er} : texte (xi-143 p.) ; tome II : planches (96 pl.). Munich, F. Bruckmann, 1914, petit in-folio.



SCÈNE DE GYNÉCÉE : LA SERVANTE PRÉSENTE L'ENFANT A LA MÈRE
 PEINTURE DE LÉCYTHE ATTIQUE, V^e SIÈCLE AV. J.-C.
 (Musée de Berlin.)

comme par les reliefs funéraires dans celui de la sculpture, et le lien entre ces deux classes d'œuvres d'art a bien été aperçu par M. G. Karo : ce sont les stèles funéraires peintes qui ont traduit les uns et servi de modèle aux autres.

Si, pour la reproduction des vases grecs à galbe sphérique ou dérivé de la sphère, l'emploi de la photographie n'a pas donné encore de brillants résultats, il n'en est pas de même en ce qui concerne les lécythes, grâce à l'invention de l'ingénieux appareil dit *cyclographe* dû à M. Arthur Smith, du Musée Britannique. C'est à l'aide de cet appareil qu'ont été reproduits les lécythes blancs de la collection anglaise dans le grand catalogue de Murray et Smith, datant de 1896. Furtwaengler, à qui est due l'initiative de la présente publication, a cru pouvoir, en conséquence, exclure de son programme les lécythes de Londres ; le choix qu'il avait préparé ne contient que des spécimens tirés des collections d'Athènes, de Berlin, de Munich et de Paris (ces derniers en petit nombre). Après la mort prématurée de l'éminent archéologue, l'exécution de l'ouvrage fut confiée à MM. Riezler et Hackl, dont le dernier n'a pu en voir l'achèvement. C'est donc, en définitive, à M. Riezler seul, directeur du musée de Stettin, que revient l'honneur d'avoir mené à bonne fin cette laborieuse et coûteuse entreprise, rendue plus pénible encore par l'emploi d'un « cyclographe » encombrant et peu maniable qu'il a fallu transporter successivement dans quatre capitales. Tout compte fait, le choix des pièces semble heureux et l'exécution des photographies satisfaisante. M. Riezler, à la différence de Murray, s'est fait une règle de n'apporter *aucune retouche* à ses clichés ; il faut d'autant plus l'en louer que ses collaborateurs artistiques — à en juger par les deux planches en couleurs nos 4 a et 44 a — ne paraissent pas doués d'un goût très sûr. En revanche, on peut regretter que pour l'impression des clichés on ait eu recours, presque exclusivement, au procédé économique de la *simili*, dont le réseau, si serré qu'il soit — le lecteur l'appréciera sur le spécimen que nous reproduisons grâce à l'obligeance de la maison Bruckmann — ne peut conserver intégralement la « fleur » du trait, qualité principale du décor des lécythes ; la phototypie paraissait ici mieux indiquée et aurait répondu au prix de l'ouvrage (300 marks, 375 francs). Le commentaire archéologique et technique des planches donne, dans sa sobriété, toutes les indications essentielles ; il est parsemé de vignettes qui permettent d'intéressants rapprochements et précède d'une substantielle introduction.

Presque en même temps que la somptueuse publication de la librairie Bruckmann, une maison anglaise commençait de son côté à faire paraître un ouvrage d'ensemble sur le même sujet, dû à la plume de M. Fairbanks et qui comprendra deux volumes richement illustrés. Regrettera-t-on là un certain gaspillage de forces et de moyens ? Félicitons-nous plutôt de cet éclatant hommage rendu à une catégorie insigne de monuments où le génie attique, affranchi de toutes les influences externes, apparaît dans sa vénusté la plus originale ; et n'oublions pas que c'est à un savant français, E. Pottier, que revient l'honneur d'avoir le premier, dans une thèse restée classique, appelé sur cette quintessence d'atticisme l'attention émue des artistes et des archéologues.

MAÎTRES D'HIER ET D'AUJOURD'HUI, par Roger MARX¹

DEPUIS longtemps, les amis de Roger Marx le pressaient de réunir les études qu'il avait dispersées dans les journaux ou les revues au cours d'une vie trop brève, tout entière occupée par la passion de l'art. Il hésitait devant une épreuve qui est toujours redoutable et dont sa modestie s'exagérait encore les dangers. Cependant il n'avait pu manquer d'être rassuré par la haute qualité du succès qu'obtint au commencement de 1913 l'*Art social*. La mort seule l'empêcha de donner lui-même une suite et un pendant à ce beau livre. Les éditeurs de ce volume en ont trouvé le plan dans les papiers de l'écrivain.

L'*Art social* est avant tout un livre de doctrine. Roger Marx y fait œuvre d'initiateur : il lutte en philosophe et en esthéticien pour des idées qui étaient, il y a vingt-cinq ans, obscurcies par les erreurs et les préjugés. Dans *Maîtres d'hier et d'aujourd'hui*, la philosophie a sa part nécessaire. Bien que sa sensibilité fût extrême et sans cesse vibrante, Roger Marx ne fut jamais de ceux qui ne demandent à l'art qu'une satisfaction purement sensuelle. Le culte des idées a ennobli ses travaux et sa vie. Chez les grands artistes qu'il a aimés, défendus, expliqués, il a toujours reconnu un juste équilibre, à la française, entre la sensibilité et la raison. Ici, les hommes et les œuvres paraissent au premier plan. Roger Marx a un goût vif, large et sûr. Il est, dans la plénitude du sens qui appartient à ce mot, un connaisseur. Il ne cède pas à ces engouements de la mode qui enflent pour un temps une réputation inconsistante et vaine. Quand il admire ce que la foule ne comprend pas encore, il ne s'inquiète pas d'être seul, et c'est alors qu'il trouve les paroles les plus éloquentes pour communiquer sa pensée. Cependant il n'est le prisonnier d'aucune coterie exclusive, pas même de celles que forme parfois le vrai talent, aux heures où, encore méconnu, il est tenté de répondre à l'injustice par l'injustice. Il n'oublie pas que le critique des œuvres contemporaines doit préparer la tâche de l'histoire, ou, pour mieux dire, il est déjà un historien. Les nouveautés que son instinct lui désigne, il aperçoit d'emblée leur place dans la chaîne ininterrompue de la tradition. C'est ainsi qu'à côté des études où une analyse subtile, clairvoyante, émue, se rassemble, se condense pour faire vivre devant nous quelques-unes des figures les plus originales de l'art au XIX^e siècle, Chassériau, Puvis de Chavannes, Millet, Fantin-Latour, Jongkind, Constantin Guys, Auguste Rodin, Eugène Carrière, Edgar Degas, Auguste Renoir, Claude Monet, Berthe Morisot, Paul Gauguin, il se plaît à fixer dans le vaste tableau d'histoire intitulé *Un siècle d'art* les enseignements que l'Exposition centennale de 1900 avait, par ses soins, proposés au public.

Roger Marx pensait que la grave mission de juger oblige le critique à peser attentivement, scrupuleusement, les mots et les tours de phrase qui lui servent à exprimer ses arrêts : il eut en toute occasion le souci, l'inquiétude même, de la forme littéraire. Et c'est pourquoi il a voulu que ce volume s'ouvrit par un

1. Paris, Calmann-Lévy, 1914; in-16, 340 p

hommage de prédilection et de reconnaissance à des écrivains qu'il a particulièrement admirés : les Goncourt, Huysmans et M. Anatole France.

PAUL JAMOT

HISTOIRE DE L'ART ITALIEN, par A. VENTURI, t. VII¹.

L'ITALIE possède une œuvre d'histoire et de critique de l'art qui mérite d'être citée à côté de celle que Georges Perrot, notre maître vénéré, a bâtie de ses mains infatigables et devant laquelle il vient de s'endormir, doucement appelé par la Mort, dans la semaine précisément où paraissait, en tête de la *Gazette*, l'étude consacrée par M. Edmond Pottier au dixième des majestueux volumes de *L'Histoire de l'art dans l'antiquité*. Ce que Georges Perrot n'a pu entièrement achever pour la Grèce, M. Adolfo Venturi l'a entrepris pour l'Italie. Son premier volume d'une *Histoire de l'art italien* a paru en 1901; d'autres ont suivi, presque d'année en année, et voici le neuvième.

M. Adolfo Venturi, comme Georges Perrot, a prétendu embrasser dans son examen tous les aspects de l'art, depuis l'église et le palais jusqu'à la monnaie et au tissu. Ses prédilections et ses analyses personnelles l'ont conduit à faire la plus belle part à la peinture. Seul, il a recommencé l'œuvre qu'avaient menée à terme, dans une autre génération, l'Italien Cavalcaselle et l'Anglais Crowe. Ses trois derniers volumes composent une histoire de la peinture du xv^e siècle à laquelle rien ne peut être comparé, dans un autre pays, pour l'abondance de la bibliographie et pour la richesse de l'illustration. Ce *corpus* de notes et d'images est animé tout entier de l'amour de l'historien pour les artistes, grands ou moindres, qui ont servi sa patrie; il offre à la discussion nombre d'attributions et d'aperçus, parfois audacieux, souvent décisifs, presque toujours tirés d'une vue directe et personnelle des œuvres. Un tel labeur, soutenu par une telle ardeur, est un sujet d'admiration pour tous ceux qui travaillent; mais pour ceux qui savent (et ils sont peu) dans quelles conditions et sous quelle menace Adolfo Venturi a parcouru sans faiblir les étapes de la longue et magnifique route dont ses trois derniers volumes constituent la carte, l'exemple d'endurance à la tâche devient une leçon de courage stoïque, et l'une des plus fortes qui aient été données à notre temps.

Les deux premiers des volumes consacrés à la peinture du *quattrocento* sont dominés par la figure altière de Piero della Francesca, maître souverain de la peinture savante et virile dans une moitié de l'Italie, « *monarca alli tempi nostri* », comme l'a écrit Fra Luca Pacioli. Dans les vingt ans de sa vieillesse, Piero, si fécond jusqu'à sa soixantième année, ne produit plus une seule œuvre : le grand luministe, au dire de Vasari, était devenu aveugle. Or, quand M. Venturi rapportait, en 1911, cette tradition douloureuse, lui-même se savait atteint du mal qui, d'après Vasari, s'était attaqué aux yeux de Piero della Francesca : la

1. *Storia dell' arte italiana*. VII : *La Pittura del Quattrocento*. Part. I-III. Milan, U. Hoepli, 1914; petit in-4°, avec 892 fig. dans le texte.

cataracte. Pendant trois ans, il sentit s'épaissir le voile et dut attendre qu'il devint presque impénétrable au jour avant de pouvoir faire appel à la chirurgie qui jadis n'avait pu ressusciter le génie d'un Piero della Francesca. Ceux de nous qui ont visité l'historien pendant ces mois tragiques ont trouvé, sous le regard déjà éteint, le sourire toujours le même. Il continuait de parler et de dicter sur ce monde des formes et des couleurs qui chaque jour semblait lui échapper un peu plus. Pour l'assister, il avait ses collaborateurs de la revue *L'Arte*, ses disciples de l'Université romaine, et surtout sa mémoire visuelle qui survivait à sa vue.

C'est dans un crépuscule plus long et plus obscur que la nuit polaire qu'a été composé le volume qui vient de paraître et qui suit l'action de Mantegna, unie à l'influence de Piero della Francesca, jusqu'aux origines de Gentile et de Giovanni Bellini. Ces 4175 pages, accompagnées de 892 illustrations, sont un long miracle d'énergie, qu'il convient de saluer comme celui qu'a réalisé l'aveugle Pierre Villey en écrivant à la machine un admirable livre sur les sources de Montaigne. M. Venturi a fait place dans son dernier volume aux musées français de province et aux collections américaines, aux recherches les plus récentes et aux dernières révélations. C'est ainsi qu'il a pu étudier et reproduire, d'après les notes d'une visite déjà ancienne, complétées par des photographies qu'il pouvait à peine distinguer, les collections du nouveau Musée Jacquemart-André, en proposant des attributions qui diffèrent plus d'une fois de celles qui ont été admises au catalogue¹.

M. Venturi aurait-il trouvé encore dans les réserves de sa science toute la matière du dixième volume de *l'Histoire de l'art italien* qui doit terminer l'histoire de la peinture italienne du xv^e siècle? La question, heureusement, n'est plus à poser. A peine le neuvième volume était-il parvenu en France que la nouvelle nous était donnée d'une première opération, qui sauvait l'œil gauche de l'écrivain; l'œil droit est maintenant délivré à son tour. M. Venturi s'est remis à écrire de sa propre main. C'est un événement heureux pour tous les amis de l'art italien, et la *Gazette* le célèbre avec joie.

E. BERTAUX

1. Je signalerai, en particulier, un essai aussi intéressant qu'audacieux tenté par M. Venturi pour reconstituer l'œuvre de Francesco Mantegna, le fils du grand Andrea et auquel il associe le *Christ* du Musée Jacquemart-André (n° 1045), si proche du *Saint Sébastien* d'Aigueperse. Quant au Mantegna qui porte le n° 1028, je suis convaincu que, si M. Venturi avait pu le revoir, il se serait gardé de le présenter comme un simple travail d'école : ce panneau cache sous des repeints irrémédiables une œuvre authentique et importante de la jeunesse du maître.

